

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

L'INFLUENCE FRANÇAISE
dans les Œuvres de Fielding
et dans le Théâtre anglais contemporain de ses Comédies

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

G.-E. PARFITT

PARIS
LES PRESSES MODERNES
45, RUE DE MAUBEUGE

1928

L'Influence française dans les Œuvres de Fielding
et dans le Théâtre anglais contemporain de ses Comédies

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

L'INFLUENCE FRANÇAISE
dans les Œuvres de Fielding
et dans le Théâtre anglais contemporain de ses Comédies

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

G.-E. PARFITT

PARIS
LES PRESSES MODERNES
45, RUE DE MAUBEUGE

—
1928



A MON PÈRE

AVANT-PROPOS

Les œuvres de Fielding ont été étudiées sous plusieurs aspects, mais je crois que cet essai est le premier tenté pour faire l'examen de l'influence française dans les œuvres de Fielding, prises dans leur ensemble. Jusqu'ici, on s'était contenté, soit de suggérer d'une façon vague et générale les auteurs étrangers qui auraient pu exercer une influence sur ses romans, soit de se limiter à l'examen des sources d'un seul roman, ou de l'influence d'un seul auteur étranger. Cette étude a pour dessein d'examiner les effets de toutes les influences d'origine française sur l'œuvre de Fielding, soit sur son théâtre, soit sur la théorie et la construction de ses romans, soit sur le genre d'observation et de satire qu'il adopte.

Pourtant, je dois affirmer dès le début que je n'ai pas voulu augmenter le volume de cette étude en y introduisant des listes de tous les emprunts de détail que Fielding a faits, ou qu'il a pu faire à des œuvres françaises. Pour le théâtre, du moins, l'habitude d'emprunter était à cette époque si générale, si communément acceptée, que l'examen de toutes les sources de toutes les pièces serait aussi difficile qu'il serait inutile du point de vue littéraire. En ce qui concerne les romans, l'énumération de situations, d'incidents, de traits analogues, bien qu'elle puisse avoir un intérêt particulier, et qu'elle puisse servir d'illustration, ne doit pas être poussée à l'extrême. Le but de la littérature comparée n'est nullement la recherche d'emprunts, ni nécessairement une attaque con-

tre l'originalité d'un auteur. Ce que j'ai essayé de développer dans cette thèse est l'effet qu'a eu sur un esprit très original et très créateur, l'assimilation de certaines idées et de certaines théories d'origine française, qui, adaptées et transformées par un génie toujours indépendant et très britannique, ont contribué à la formation de ses grands chefs-d'œuvre.

Si j'ai consacré une partie considérable de mon ouvrage à l'examen du théâtre comique de Fielding et de ses contemporains, c'est d'abord parce que la carrière dramatique de Fielding a été sa période d'initiation et a rendu possible le génie que l'on découvre dans ses chefs-d'œuvre subséquents ; ensuite parce que l'étude du théâtre contemporain, même indépendamment de son intérêt particulier, fournit des renseignements sur l'esprit du siècle et explique certains aspects essentiels, aussi bien dans les romans de Fielding que dans ses pièces ; et enfin parce que, dans une très forte mesure, la décadence du théâtre anglais avait rendu possible le succès prodigieux du roman, lequel, développé par Fielding, ancien dramaturge, par Richardson, Smollett et d'autres, remplissait auprès du public un rôle jusque-là presque uniquement tenu par le théâtre.

En ce qui concerne les œuvres en prose de Fielding, on remarque que nulle étude systématique n'a été entreprise jusqu'à présent pour préciser l'influence que ses vastes lectures ont dû exercer sur son esprit. Fielding était profondément versé dans les classiques de l'antiquité, et dans les classiques modernes de France. La présente étude a eu pour but de montrer la connaissance que Fielding avait de la littérature française, et de déterminer l'influence exercée par ces lectures, non seulement sur la forme des romans, mais aussi

sur les idées littéraires et philosophiques, les théories et les conceptions qui sont exposées dans ses essais et dans ses articles. J'ajoute dans mon appendice la liste des livres français de la bibliothèque de Fielding, que j'ai trouvée dans le catalogue fait pour la vente de ses livres après sa mort, et dont l'unique exemplaire existe au British Museum.

Pour donner une idée de l'esprit du siècle, et de l'état du théâtre, j'ai commencé par un court résumé de la comédie, plutôt du point de vue de la littérature comparée, jusqu'au temps où Fielding fit ses débuts au théâtre, et en même temps j'ai exposé quelques aspects sociaux nécessaires à la compréhension du caractère de la littérature de cette époque.

Enfin je dois reconnaître ici tout ce que je dois à l'excellente thèse de M. Aurélien DIGEON sur les romans de Fielding, dans laquelle j'ai trouvé plusieurs suggestions que j'ai reprises et développées dans cette étude. D'autre part, la biographie monumentale de M. Wilbur GROSS, ouvrage le plus complet et le plus détaillé qui ait paru sur la vie de Fielding, est d'une valeur inestimable pour l'étudiant, quel que soit l'aspect des œuvres du grand romancier qu'il examine.

Mai 1928.

CHAPITRE PREMIER

Histoire sommaire de la Comédie avant Fielding Les goûts de la Société

Parmi les phénomènes qui se sont produits dans l'histoire littéraire anglaise, il en est peu qui paraissent aussi frappants que le changement complet et radical qui s'est effectué sur la scène dès la Restauration du roi Charles II. On y voit tout d'un coup une littérature dramatique jusque-là profondément nationale, subir une révolution violente, changer complètement de caractère, et acquérir certains traits dont quelques-uns devaient persister même jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Pour expliquer la cause et la nature de ces phénomènes, tant dans la société qu'au théâtre, il faut nécessairement jeter un coup d'œil sur les événements politiques et sociaux de l'époque.

La guerre civile et le régime puritain qui l'avait suivie, eurent chacun une très importante influence sur le développement de la comédie anglaise. Sous le régime de Cromwell, les théâtres avaient dû fermer leurs portes sous peine d'une forte amende, et en même temps la défaite du parti royaliste avait exilé à l'étranger quelques-uns des plus beaux esprits de l'Angleterre. Ainsi, quand en 1660 la Cour retourna en Angleterre avec Charles II, rapporta-t-elle un enthousiasme, une prédilection marquée pour la société fran-

çaise, qui ne tarda pas à se manifester par l'imitation des mœurs, du costume, en un mot de tout ce qui prévalait à la Cour du Grand Monarque. Ainsi, pendant le règne de Charles II, une vague de gallomanie sévissait dans la société anglaise, et se manifestait dans tous les aspects de la vie sociale (1). Cette influence française ne se ralentit d'ailleurs aucunement à la fin de la Restauration proprement dite, mais continua pendant une bonne quarantaine d'années au début du XVIII^e siècle. Naturellement, elle ne manqua pas de se manifester sur la scène. A cette époque, où le théâtre réfléchissait jusqu'au moindre détail, l'esprit, les mœurs, les préférences du beau monde, il fallait nécessairement s'attendre à cela. Les courtisans de Charles II avaient vu jouer avec beaucoup d'intérêt les comédies de Molière. Si, en effet, l'entière signification de ces pièces leur échappait, il s'y trouvait tout de même un aspect qui éveillait leur admiration et leur enthousiasme. Pour la première fois ils voyaient des comédies de mœurs, et ce fut cette même comédie de mœurs qui, après avoir été transformée et adaptée par les dramaturges anglais, devint ce qui devait rester le vrai monument de l'esprit de la Restauration : « *The Comedy of Manners.* » Bien que le temps dût naturellement apporter à cette conception comique un certain nombre de modifications, elle était destinée à persister, quant à l'essentiel, jusqu'à l'époque que nous allons étudier. Plusieurs éléments contribuaient à donner son caractère à cette nouvelle comédie anglaise, dont certains avaient pour effet de la distinguer sensiblement de celle de France, d'autres de l'éloigner de la comédie anglaise traditionnelle. Le public, par exemple, n'était plus le même

(1) V. les deux thèses de M. L. CHARLANNE sur l'influence française en Angleterre au XVII^e siècle, dont la première traite de la littérature, la deuxième de la vie sociale.

qu'avant la guerre. Quand Ben Jonson avait fait jouer ses comédies « d'humeurs », il avait dû solliciter l'approbation d'un auditoire qui comprenait tous les rangs de la société. L'artisan s'y trouvait à côté du bourgeois, le bourgeois à côté du courtisan, et ce qui est plus important, chacun se sentait libre de donner son jugement sur la valeur de la pièce. Sous la Restauration, au contraire, les dramaturges devaient satisfaire aux exigences d'un public limité, celui de la Cour. La réaction contre le puritanisme avait été violente. La Cour, frivole, livrée à la licence et à la débauche, qui portait à l'extrême son mépris de la moralité bourgeoise et puritaine, mais qui en même temps se plaisait tant à affecter une distinction superficielle, exigeait deux choses dans la comédie : d'abord un dialogue spirituel et osé, ensuite une intrigue mondaine qui reproduisait les intrigues amoureuses des galants et des dames de la Cour. Le résultat de cette réaction, qui avait été imposée au théâtre par les courtisans, fut que les bourgeois s'abstinrent. Aucun citoyen ne pouvait fréquenter le théâtre sans compromettre d'une façon sérieuse sa réputation et son crédit, car si la Cour considérait un certain libertinage d'esprit et de mœurs comme le droit d'une société distinguée et éclairée, le peuple et la bourgeoisie restaient en général fidèles à la moralité traditionnelle. D'ailleurs, l'auteur d'une pièce devait solliciter un jugement favorable pour sa comédie, non pas du public en général, mais plutôt d'un certain nombre de beaux esprits, galants de la Cour, dont le jugement favorable ou défavorable était immédiatement adopté par l'auditoire et par la société en général. Personne n'osait se prononcer pour ou contre une pièce sans savoir la décision de ces « wits », encore moins soutenir une opinion qui n'était pas la leur. Même au temps de Fielding, plus d'un

deuxième siècle plus tard, le public n'était guère moins limité, et le jugement de quelques soi-disant beaux esprits était encore capable d'influencer l'opinion générale.

Comme je l'ai rapporté ci-dessus, ce fut Molière qui, par sa satire et par sa description de la société contemporaine, avait suggéré aux Anglais la création de la « Comedy of Manners ». Aussi ce fut Molière qui exerça une influence profonde sur la comédie anglaise à partir de cette époque (1). Jamais un auteur n'a été aussi systématiquement pillé que le fut Molière par les auteurs comiques de la Restauration, mais jamais aussi les idées de quelqu'un n'ont été si faussées et si mal comprises. Il y avait fort peu d'Anglais pour voir en Molière un des plus grands auteurs comiques de tous les siècles : il y en avait fort peu pour voir que sa satire révélait une connaissance profonde et éternelle des hommes, et qu'il existait une sympathie, un dessein profondément moral sous sa présentation des défauts et des vices de la société humaine. Chez Molière, tout sort du caractère du personnage central : l'intérêt, la satire, le comique. La Restauration ne s'en aperçut guère. Pour les dramaturges secondaires, Molière n'était qu'une source abondante d'intrigues et de situations comiques toutes faites. S'il n'existe presque pas de traductions littérales et complètes des pièces de Molière, c'est que sa comédie était, selon leur idée, trop plate pour la scène anglaise. La tradition nationale exigeait des pièces mouvementées, pleines d'intrigues et d'action ; et en plus la Restauration exigeait de l'esprit et de la galanterie selon la conception d'une société fort peu morale, et qui n'avait pas d'ailleurs la tendance à la généralisation du public français. Aussi avait-on l'habitude

(1) V. D. MILES. — *Influence of Molière on Restoration Comedy*, New-York, 1909.

de prendre plusieurs intrigues de Molière, de les entremêler, et autant que possible d'encadrer en plus dans la pièce les scènes les plus spirituelles ou humoristiques que l'on pût trouver à propos dans ses autres comédies. Et l'on croyait sérieusement avoir beaucoup amélioré le grand auteur comique français. Si quelques dramaturges de premier ordre, comme Congreve et Wycherley, ont mieux apprécié l'esprit de Molière, le jugement de Voltaire ne reste pourtant pas moins vrai en ce qui concerne la grande majorité. A une époque (1726-30) où la conception que l'on se faisait de Molière en Angleterre était encore plus ou moins celle de la Restauration, et quand les pièces des grands auteurs de la génération précédente apparaissaient encore sur la scène, Voltaire dit que « Les Anglais ont pris, ont déguisé, ont gâté la plupart des pièces de Molière ». Il fait pourtant une exception pour Wycherley, Congreve et Vanbrugh, en disant qu'« aucun de ces beaux esprits n'a mal parlé de Molière », bien que chacun eût dû se conformer, dans une plus ou moins grande mesure, aux exigences du théâtre anglais.

D'ailleurs, non seulement Molière, mais Quinault, les deux Corneille, Regnard et beaucoup d'autres auteurs, furent également pillés pendant l'époque qui s'étend de la Restauration proprement dite jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Ce fut en effet un siècle où l'esprit inventif des dramaturges s'était singulièrement affaibli. Mais si le genre de comédie conçu par la Restauration devait demeurer, quant à l'essentiel, jusqu'à 1734, il devait pourtant subir certaines modifications. La mort de Charles II, de cet homme qui était, pour ainsi dire, la personnification de l'esprit de son siècle, avait privé le théâtre du haut patronage du roi. Guillaume III ne s'intéressait pas à la littérature, et la reine Marie était d'un

caractère doux et plutôt puritain. En plus, une certaine réaction morale commençait à se manifester dans la société. Les dramaturges se sentaient par conséquent obligés de modérer en quelque mesure le libertinage de leur théâtre.

Cependant, cette légère amélioration du ton moral de la comédie n'eut pas pour effet d'augmenter considérablement le public théâtral. Le résultat fut que les auteurs comiques trouvaient qu'il était de plus en plus difficile d'obtenir un gros succès auprès d'un public qui ne se renouvelait pas. Ils avaient beau multiplier le nombre de leurs pièces, et suppléer à leur originalité personnelle par l'adaptation de comédies anciennes ou étrangères, cela n'empêcha pas les théâtres de se vider de plus en plus. Cependant on ne tarda pas à trouver le moyen de réveiller l'intérêt public. Les directeurs conçurent l'idée de donner des attractions pendant les entr'actes. De cela il existait déjà un précédent, car pendant l'époque où l'enthousiasme pour la France avait battu son plein, Charles II avait, à diverses reprises, fait venir en Angleterre de célèbres artistes français. Pourtant, l'introduction de ces nouveautés était destinée à avoir une conséquence inattendue et fatale — à savoir, l'éclipse pendant plus d'un demi-siècle du véritable art dramatique. Peu à peu, on commença à apercevoir que le succès d'une pièce dépendait moins de ses propres mérites que de la qualité des attractions. Le goût public, affadi, rassasié du véritable théâtre, ne recherchait plus que l'amusement. Les théâtres durent rivaliser pour la faveur d'un public inconstant dans ses caprices et décadent dans son goût. Parlant de l'époque 1700-1706, Colley Cibber se plaint que
« L'Abbée, Balon, Mlle Subigny, three of the then most fa-
« mous dancens of the French Opera, were at several times
« brought over at extraordinary rates to revive that sickly

« appetite which plain sense and nature had satiated. » Des mimes, des jongleurs français jouirent d'un succès prodigieux. Rowe, qui se lamente sur la décadence du goût, a dit dans une de ses préfaces :

« Must Shakespeare, Fletcher, and laborious Ben
« Be left for Scaramouche and Harlequin ? ».

Naturellement, on s'aperçut vite de la valeur commerciale de ces spectacles. Les directeurs, qui les avaient d'abord introduits à titre d'attraction, commencèrent à organiser d'une façon systématique ce genre de divertissement. Le comédien Lun Rich, qui avait ouvert en décembre 1714 le grand théâtre de Lincoln's Inn Fields, fit représenter au mois d'avril suivant une pantomime avec un succès si étonnant qu'une représentation de ce genre fut donnée toutes les années suivantes, jusqu'en 1760. Un genre si populaire devait nécessairement être adopté par ses rivaux.

Fait plus important encore : l'opéra italien s'était introduit en Angleterre, où un Suisse nommé Heidegger l'avait établi dans le théâtre de Haymarket. L'Opéra, déjà introduit en France par Quinault et Lulli, ne manqua pas de prendre d'assaut le public de Londres, et pendant les trente années de 1710 à 1740 jouit d'un succès sans précédent. Valentini, Nicolini (qui chanta de 1708 à 1717), Senesino (1720-1735), les cantatrices Faustina et Cuzzoni, firent tous des fortunes (1). Ce qui est le plus remarquable, c'est que les opéras étaient chantés soit complètement en italien, soit moitié en italien, moitié en anglais. Un temps considérable devait s'écou-

(1) Le chanteur CARESTINI passa seulement trois saisons à Londres (1734-1736). Sa popularité fut telle que, comblé de cadeaux, et ayant fait une fortune considérable, il quitta l'Angleterre pour toujours en 1736. Il consacra une partie de sa fortune à la construction d'une magnifique villa sur la baie de Naples, à laquelle il donna le nom de la « Bêtise Anglaise ».

ler avant qu'ils fussent chantés complètement en anglais, et en attendant, le public, engoué de cette nouveauté, était en effet fort peu critique des nombreuses imperfections techniques qui distinguaient l'opéra pendant ses premières années en Angleterre. Ce fut Heidegger, d'ailleurs, qui avait popularisé en Angleterre les mascarades (masquerades), un genre de divertissement qui était à la vérité admirablement adapté au goût de son siècle. Or, il n'est pas difficile à comprendre que les puristes qui se lamentaient sur la décadence du théâtre, et l'engouement pour les choses de l'étranger, n'étaient guère consolés quand un Anglais, Gay, l'emporta sur l'opéra italien avec son *Beggar's Opera* (1728).

En effet, pour expliquer le gros succès de ces genres irréguliers, il faut se rendre compte de certaines considérations. D'abord, au fur et à mesure que la valeur des auteurs diminuait, l'intérêt du public, déjà difficile à soutenir, se détachait du théâtre régulier. L'esprit du siècle fut, sous certains côtés, le plus cosmopolite qui eût jamais existé en Angleterre, mais ce cosmopolitisme était en grande partie superficiel. On s'enthousiasmait pour tout ce qui était français, on s'occupait de la musique et des arts étrangers. La connaissance du français était de rigueur dans la société; l'italien était aussi très connu. Mais si quelques beaux esprits ont vraiment apprécié les littératures étrangères, il n'en reste pas moins vrai que pour la société en général, l'engouement pour les choses de l'étranger commençait à devenir, à cette époque, tout simplement une affectation imposée par l'obligation sociale de mépriser tout ce qui était anglais et par conséquent provincial (1).

(1) Dans l'histoire de LEONORA (*Joseph Andrews*, II, 4, 6). Fielding peint, avec le caractère de Bellarmine, l'engouement qu'avaient certains jeunes élégants pour les choses françaises, et leur mépris pour les modes, les manières, et l'esprit anglais.

Ajoutons à ce caractère un goût affadi, faussé, avide d'amusements et peu capable d'apprécier les beautés naturelles du théâtre, et voilà le public contre lequel Fielding devait lancer ses attaques, mais au goût duquel il devait en même temps adapter ses pièces pour gagner son pain.

Considérons enfin l'influence du classicisme français en Angleterre. Il donne lieu à ce qui a été appelé depuis « The Augustan Age ». Un cercle littéraire, comprenant Pope, Swift, Addison, etc., ont bien compris l'esprit classique et ont doté l'Angleterre d'une littérature qui est, pour certains genres, le reflet du classicisme français. Au théâtre, les fameuses règles imposées par le classicisme ne manquèrent pas de produire un effet considérable sur la comédie et la tragédie anglaises. Au début, certes, on n'avait pas eu l'idée d'adopter la forme des pièces françaises. Les auteurs anglais qui, sous Charles II, avaient pillé, plagié et adapté les pièces de Molière, de Corneille, de Scarron, etc., s'étaient occupés presque uniquement de la matière et de l'intrigue, et allaient même jusqu'à se vanter d'avoir beaucoup amélioré les pièces françaises en les compliquant et en leur donnant une vigueur qu'exigeait la tradition nationale anglaise. Cependant, peu à peu, l'influence du goût français gagna du terrain. On commença à réduire les nombreux changements de scène, à fixer des limites plus convenables à la durée de l'action. A partir du temps où l'école de Boileau fit prononcer ses décrets, les « unités » et les canons du goût classique commençaient à jouir d'une certaine considération en Angleterre. Dans les dernières années du XVII^e siècle, on discutait dans le fameux café de Will le pour et le contre des « unités » ; on prenait parti aussi dans la grande discussion entre les Anciens et les Modernes. Au commencement du XVIII^e siècle, les unités fu-

rent définitivement acceptées en principe, surtout dans la tragédie. Ainsi se produisit en Angleterre un genre de tragédie qui avait abandonné la liberté shakespearienne, mais qui ne réussit presque jamais à observer toutes les règles prescrites par les théoriciens français (1). Ce genre atténué, pseudo-classique, était en désaccord complet avec la tradition, le génie et le goût anglais, et fut sans doute responsable de la défaveur dans laquelle tomba la tragédie, voire le théâtre en général, pendant la première moitié du XVIII^e siècle.

Pour la comédie, les unités furent aussi acceptées en principe. Il est vrai que certains auteurs, Farquhar (dans son *Essai sur la Comédie*), Charles Johnson (qui se vantait de n'en avoir jamais observé une seule), et Rowe, se moquaient de la nécessité absolue des unités. Mais il faut pourtant admettre que la grande majorité des auteurs acceptaient un principe qu'ils n'osaient pas attaquer. Cependant, bien que le principe fût accepté, on faisait une interprétation des règles qui était si large que souvent, si l'auteur ne l'avait pas affirmé, on n'aurait pas pensé qu'elles fussent appliquées. En ce qui concerne l'unité de lieu, la scène pouvait changer autant qu'elle en avait besoin, pourvu seulement qu'elle ne quittât pas la ville où se passait l'action. De longs débats n'avaient pas réussi à fixer, en aucune façon, le maximum de temps que l'on pouvait accorder à la durée de l'action. Enfin, malgré

(1) On doit pourtant noter le phénomène curieux du « *Caton* » d'Addison. Construite selon le modèle strictement classique, cette pièce jouit d'un succès incomparable en 1713. Pourtant ce succès ne fut pas réel. Dans une très grande mesure les applaudissements étaient dus plutôt à la signification politique de la pièce, car, par un hasard curieux, les deux partis s'étaient mis d'accord pour applaudir une pièce que chacun croyait favorable à sa politique. En réalité, *Caton* n'avait pas réussi. La preuve en est que *Caton* est resté presque l'unique exemple d'une tragédie où les règles françaises sont appliquées dans toute leur rigueur.

les règles, la tradition anglaise était trop forte pour que l'on pût empêcher les auteurs d'introduire dans leurs pièces des intrigues secondaires.

Pourtant, même interprétées de cette façon très libre, les règles imposaient une certaine contrainte. On remarque d'ailleurs qu'au commencement du XVIII^e siècle la comédie spirituelle, scintillante et libertine de la Restauration était déjà en train de disparaître. La comédie sentimentale introduite par Cibber et continuée par Steele, se développait peu à peu. Cependant, la véritable comédie ne cessait de perdre de sa popularité devant les attractions rivales de l'opéra et de la pantomime. L'intelligence et le goût, qui avaient distingué la société sous la Restauration, avaient dégénéré parmi la nouvelle génération. Pour ajouter encore à la décadence du théâtre, il n'y avait que très peu d'auteurs dramatiques de tout premier ordre. On essayait tous les moyens d'attirer le public. Le pillage des auteurs français se poursuivait d'une façon frénétique (1); on présentait toute espèce de comédies — comédies « d'humeurs », comédies de Shakespeare remaniées selon les exigences du goût pseudo-français, comédies de mœurs, comédies d'intrigue. On reproduisait souvent aussi des pièces licencieuses telles qu'on en avait écrites au siècle précédent. Pourtant, cette légèreté, cet esprit scintillant qui prêtaient aux comédies de la Restauration une sorte de dis-

(1) Il est intéressant de remarquer que Mrs CENTLIVRE, dans une de ses pièces, se fait un mérite digne d'être signalé de n'avoir rien pris chez Molière.

Tonight we come upon a bold design —
To try to please without one borrowed line :
Our plot is new and regularly clear,
And not one single line from Moliere.

A. Bold Stroke for a Wife, 1718. Prologue.

tion, en dépit de l'adultère qui y fleurissait, ne se trouvait que rarement chez les auteurs du XVIII^e siècle.

Ainsi, lorsqu'en 1728 Fielding fit ses débuts au théâtre, la comédie luttait vainement contre la popularité croissante des opéras, des pantomimes et des opérettes. Fielding, qui gardait une admiration profonde pour Wycherley et Congreve, essaya dans ses premières pièces de produire des comédies spirituelles et mondaines selon le modèle de celles qui avaient été en faveur sous la Restauration. L'expérience n'eut qu'un succès partiel. Pourtant, ayant fait son apprentissage dans le métier de dramaturge, Fielding apparut soudainement avec un nouveau système. Il voulait se constituer le censeur de la société, il voulait faire revivre l'influence moralisatrice du théâtre. Aussi revendiqua-t-il son droit de peindre les pires vices de la société au naturel, avec un réalisme destiné non à exciter le rire canaille, mais à attaquer la corruption moderne. Cette nouvelle tendance à réformer les mœurs et à reconstituer le but moral du théâtre se manifeste d'une façon toute différente dans les tragédies de son contemporain Lillo (1), qui introduisit sur la scène anglaise la tragédie bourgeoise.

Enfin, on doit considérer une nouvelle forme de satire sociale qui à cette époque jouait un rôle très important auprès de la société contemporaine de Fielding. Il s'agit de la caricature, qui exprima si bien l'esprit du siècle qu'il trouva son reflet dans toutes les branches de la littérature. Les pièces burlesques, les pièces politiques de Fielding, appartiennent

(1) Sans être amis intimes, des relations très cordiales existaient entre Lillo et Fielding. Lillo fit jouer ses meilleures pièces au théâtre de Fielding : celui écrivit (en termes très élogieux pour l'auteur) le prologue de la tragédie *The Fatal Curiosity*, et exprimait assez souvent son admiration pour le créateur de la tragédie bourgeoise.

à ce courant de satire. Au fond, la caricature et la comédie burlesque ne sont que des manifestations différentes du même esprit satirique. L'influence de la caricature fut très forte à l'époque de Fielding. Celui-ci avait en particulier subi, dans une très grande mesure, son influence, que même dans ses romans il laisse quelquefois apercevoir. Jetons donc, en dernier lieu, un coup d'œil rapide sur le développement de la caricature proprement dite — de ce nouvel art qui représente bien le nouvel esprit de satire et de critique qui commençait à se manifester à cette époque.

La caricature, qui florissait en Hollande depuis le temps où Romain de Houghe avait lancé ses attaques fulgurantes contre Louis XIV, avait été introduite en Angleterre en 1707. Déjà cette année-là, on vendait des recueils de caricatures faits par les maîtres Hollandais. En 1710, l'occasion de l'affaire Sacheverell avait donné lieu à un développement extraordinaire de cet art en Angleterre, car si toutefois la grande majorité des esquisses avaient été exécutées en Hollande, elles avaient eu l'effet d'établir en Angleterre ce goût et cette demande pour la caricature qui étaient les choses essentielles pour la naturalisation du genre. Cependant, ce furent les événements de l'année extraordinaire de 1720 qui firent la fortune de la caricature en Angleterre. Cette année, mémorable à cause de la folle spéculation occasionnée par les projets de Law en France, et le « South Sea Bubble » en Angleterre, présenta aux caricaturistes une occasion magnifique d'exercer leur talent, car la demande du public pour leurs productions devint tout d'un coup véritablement insatiable. Si la grande majorité des caricaturistes étaient encore d'origine hollandaise, on peut dater de ce temps l'établissement de l'école anglaise, qui ne tarda pas à développer un art si populaire et si lucratif.

Certes, pendant quelques années, les caricaturistes anglais ne furent pas d'un mérite remarquable, mais le public, nouveau à ce genre, n'était pas de leur part trop difficile, et s'amusait beaucoup de tout ce qui prétendait satiriser les événements et les personnalités du jour (1). Une dizaine d'années furent nécessaires pour développer l'école anglaise, mais enfin, avec Hogarth et ses contemporains elle atteignit une excellence et une popularité qui fit de la caricature un des moyens les plus puissants de la critique sociale, politique, et même littéraire. La production était devenue prodigieuse à partir de 1728, car la caricature anglaise, devenue déjà très forte, trouvait un supplément dans les importations hollandaises, et en plus on avait fait venir en Angleterre un nombre considérable de célèbres artistes étrangers — par exemple des Français comme Coypel et Goupy, Liotard, un Genevois, des Hollandais comme Vandergucht, Vanderbank, et Heemskirk.

La caricature eut l'heureux effet de ressusciter l'esprit critique. Tandis que le *Spectateur* avait essayé de cultiver le bon goût par une ironie délicate, la caricature attaqua les vices du siècle d'une façon violente mais non moins efficace. On n'hésitait pas à attaquer le gouvernement corrompu de Walpole, à ridiculiser les absurdités de l'opéra italien, et la prédilection exagérée de la société pour les importations étrangères (2). On montrait dans quel état de décadence le théâtre

-
- (1) Il existe l'exemple authentique d'un vieil imprimé, représentant Louis XIV entouré de ses courtisans, qui fut publié comme une caricature des foules françaises qui se précipitaient en 1720 pour acheter les bons de Law.
 - (2) Les caricaturistes livraient une campagne acharnée contre les chanteurs italiens et contre ceux qui gardaient pour eux une admiration excessive. Une caricature de 1720 nous montre Senesino, qui vient de débarquer, recevant l'hommage de la société londonienne qui accourt en foule au quai pour accueillir son idole. Senesino reçoit avec une suffisance hautaine ces témoignages d'adoration.

anglais était tombé dans un siècle où Shakespeare, Jonson, etc... étaient négligés pour l'opéra et la pantomime (1). Ce fut en effet une campagne livrée contre le goût et les mœurs du siècle, et en même temps le réveil d'un esprit fortement national.

(1) Une des meilleures caricatures de cette époque traite de ce sujet. De chaque côté de la rue se groupe une immense foule. L'une attend l'ouverture des portes d'un opéra italien, l'autre se précipite pour voir une « masquerade ». Dans le fond, un guide montre à deux visiteurs provinciaux ou étrangers le Musée des Arts, depuis longtemps fermé et abandonné. Au premier plan, un garçon de librairie dirige vers la pâtisserie une brouette remplie des œuvres de Shakespeare, Ben Jonson, Dryden, et d'autres auteurs anglais qui ne se vendent plus.

CHAPITRE II

Le Théâtre de Fielding (et de ses Contemporains)

Ce n'est que tout dernièrement que la vie de Fielding a été étudiée d'une façon complète. La biographie monumentale de M. Wilbur Cross a réussi en effet à tracer la carrière du grand romancier, avec tous les détails qu'une recherche aussi intelligente que minutieuse pût retirer de parmi les archives et les documents de l'époque. Mais il n'en reste pas moins un sujet de vif regret que les contemporains de Fielding, et en particulier Arthur Murphy, son premier biographe, aient laissé si peu de renseignements quand, moyennant une enquête des plus simples, ils auraient pu fournir à la postérité une biographie détaillée. En ce siècle, les recherches de Miss G.-M. Godden (1) et de M. Cross ont réussi à réparer en quelque mesure la faute de Murphy, mais malheureusement tout n'est pas réparable. La correspondance de Fielding, qui sans doute aurait pu jeter de la lumière sur ses relations littéraires, fut presque entièrement brûlée après sa mort (2), de sorte que les quelques lettres qui ont été recueillies depuis, de diverses

(1) G. M. GODDEN. — *Henry Fielding, A Memoir*, Londres, 1910.

(2) Après la mort de Fielding, tous ses papiers, ainsi que tout ce qu'on avait pu recueillir de sa correspondance, avaient passé aux mains de son demi-frère, Sir John Fielding, qui avait sans doute l'intention de les publier tôt ou tard. On prétend que ces papiers furent brûlés dans un incendie allumé par les émeutiers de 1780. Quoi qu'il en soit, aucun des papiers que possédait Sir John Fielding n'ont été légués à la postérité.

sources, sont complètement insuffisantes à nous indiquer le caractère de toutes ses amitiés, tant personnelles que littéraires.

Pourtant, en ce qui concerne les séjours de Fielding à l'étranger, il reste établi que sauf pour les deux années passées à Leyde comme étudiant, et pour son dernier voyage à Lisbonne, il n'a pas quitté l'Angleterre. De son séjour à Leyde, il ne nous a laissé aucun rapport, il n'existe aucune correspondance là-dessus : à la vérité, il est douteux qu'il fasse mention de la Hollande plus de six fois dans toutes ses œuvres. Dans ces conditions, il est évident que pour préciser à quel point l'influence étrangère se manifeste dans les œuvres de Fielding, on sera obligé de se borner presque entièrement aux indications que nous offrent les œuvres elles-mêmes. Ainsi la vie de Fielding ne sera pas pour nous l'objet d'une étude détaillée ; il nous suffira de donner de temps en temps quelques indications très générales.

La carrière de Fielding comme dramaturge professionnel s'étend de 1728 jusqu'à 1737, l'année où le mémorable « Licensing Act » de Walpole l'obligea à abandonner la profession dramatique, et à cultiver d'autres genres littéraires. Né en 1707, il était fils d'un lieutenant général qui avait servi sous le duc de Malborough. La famille était une branche cadette de la maison des comtes de Denbigh — parenté avec la noblesse que Gibbon a rendue éternellement mémorable par son célèbre mot. Mais malgré ces liens de parenté les Fielding étaient pauvres, et ce qui compliquait encore leurs difficultés, la famille était très nombreuse. Après une éducation quelconque à la maison paternelle, le jeune Henry passa à l'école d'Eton (1719-1726), où il se lia avec Lyttleton (son futur protecteur) Fox, Pitt, Hanbury-Williams et d'autres. Son éducation à

Eton le doua d'une connaissance des classiques grecs et latins qu'il ne perdit jamais: en effet, pendant toute sa vie il ne cessa de cultiver sa connaissance des littératures anciennes — connaissance qui d'ailleurs ne manqua pas d'exercer une influence profonde sur ses œuvres, et dont nous aurons lieu de parler plus tard. Il paraît que quelque temps après la fin de ses études à Eton, la famille de Fielding, qui était déjà assez peu à l'aise, essuya des pertes d'argent sérieuses. Ce fut, pour Fielding en particulier, un dur revers. Au moment où il envisageait, où il goûtait même, les plaisirs de la ville avec toute cette merveilleuse capacité de jouissance qui le distingue, il se trouva soudain devant la nécessité de choisir une carrière. Comme il le dira plus tard dans un mot devenu célèbre : « Je me suis trouvé devant cette alternative : me faire écrivain de louage ou cocher de louage » (a hackney writer or a hackney coachman). Il est possible que Fielding eût déjà senti le désir d'écrire. Poussé par la nécessité, sinon immédiate, du moins inévitable, de réussir dans un genre littéraire, il choisit délibérément le théâtre, et pour deux raisons. D'abord, aucun genre n'était plus lucratif à cette époque; ensuite, bien que sa propre famille fût quelque peu obscure, Fielding avait des parents hautement placés dans le monde, qui pouvaient lui assurer ses entrées au théâtre. Sous le patronage de sa cousine, Lady Mary Montague, il fit représenter, le 16 février 1728, sa première comédie, *Love in Several Masques*, une pièce assez amusante qui eut un accueil très honorable. Chose étrange, quelques semaines plus tard, Fielding s'inscrivit à la Faculté des Lettres de l'Université de Leyde. La raison de ce départ n'a jamais paru très claire. On comprend facilement que Fielding ne pouvait pas aller à Oxford ou à Cambridge, mais qu'est-ce qu'il comptait bien faire à Leyde, vu la situa-

tion de sa famille, et la nécessité imminente de gagner son pain dans laquelle il allait se trouver à la suite de ses études ? Cependant, quoiqu'il en soit, nous pouvons bien croire que son séjour de deux ans à Leyde eut du moins l'effet d'enrichir son expérience de la vie. C'est là aussi qu'il a dû développer son érudition classique, et surtout sa connaissance du français (1). La Hollande était à cette époque l'asile où se réfugiaient les exilés politiques et religieux de toute l'Europe : en particulier elle était le refuge des Français chassés de leur pays. C'était en effet le foyer de la libre pensée, le centre d'une formidable activité littéraire. Enfin — plus important que tout — c'était le pays où l'art de la caricature s'était le plus développé. Il ne serait donc pas déraisonnable de notre part de supposer que ce fut en Hollande que Fielding acquérit son sens juste du trait comique, cette aptitude pour ridiculiser et parodier qu'il montra plus tard dans ses pièces burlesques de portée politique et littéraire. De retour de Hollande à la fin de 1729, il rentra immédiatement dans la carrière dramatique qu'il avait déjà essayée. Certes, il était maintenant en meilleure voie de réussir. Une éducation excellente, une connaissance solide de langues étrangères, une familiarité déjà intime avec tous les aspects de la vie londonienne, auxquelles il faut ajouter ses expériences en Hollande, et enfin l'accueil sympathique des trois grands directeurs de théâtre : Booth, Wilks et Cibber, lui assuraient toute opportunité de couronner de succès sa carrière dramatique. A la vérité, Fielding réussit dans son but,

(1) Au début de sa carrière dramatique, lorsque la gêne d'argent le préoccupait assez sérieusement, Fielding écrivit à Walpole une épître en vers, dans laquelle il sollicita d'une manière très spirituelle le patronage du premier ministre. C'est là qu'il affirma que :

« Tuscan and French are in my head,
« Latin I write, and Greek I read... ».

qui fut celui de faire du théâtre un métier lucratif. Auteur fécond, sa production entre 1730 et 1737 s'élève au chiffre de vingt-cinq pièces. Quand des différends personnels et politiques eurent compromis ses relations avec Cibber et d'autres, il forma sa propre troupe et présenta des pièces au Petit Théâtre de Haymarket (1735-1737) jusqu'au moment où le « Licensing Act » le chassa du théâtre.

Constatons tout d'abord que le théâtre n'était pas sa véritable vocation ; c'était pour lui tout simplement un métier. Fielding montre, il est vrai, un talent dramatique considérable. Il avait de l'esprit ; son fonds inépuisable de gaieté et d'esprit satirique lui permettait d'exercer son talent dans tous les genres théâtraux populaires ; il avait des qualités d'invention, et enfin la faculté d'écrire ses pièces avec une rapidité étonnante. Ses idées étaient souvent originales, mais comme il écrivait pour un public dont il ne connaissait que trop les préférences, il se laissait trop souvent entraîner par des formules dramatiques traditionnelles et rebattues. Avec une habileté remarquable, il produisit plusieurs genres de pièces, à savoir : des pièces de haute comédie, des adaptations de pièces françaises, des comédies burlesques de signification politique et littéraire, et enfin un nombre considérable de « ballad operas » (opérettes) et de farces. Nous allons examiner chacun de ces genres dans sa relation avec notre sujet.

Considérons d'abord les adaptations qu'il a faites des pièces françaises. Celles-ci, à savoir : « *The Mock Doctor* » (*Médecin malgré lui* de Molière), le 23 juin 1732 ; « *The Miser* » (*l'Avare*), le 17 février 1733 ; et « *The Intriguing Chambermaid* » (*Le Retour Imprévu*, de Regnard), le 15 janvier 1734, se suivirent à de courts intervalles. Fielding était déjà à cette époque l'auteur de plusieurs comédies, de deux pièces

burlesques sur des sujets littéraires, et d'un certain nombre de petites pièces. Ayant ainsi acquis une réputation de dramaturge de premier ordre, il se sentait disposé à présenter au public anglais quelques traductions de Molière — auteur pour qui il garda toujours une admiration qu'il a très souvent exprimée. Il est à remarquer qu'à propos de chacune de ses adaptations, Fielding se lamente sur la décadence du théâtre anglais et loue Molière comme le vrai modèle de l'auteur comique. Les pièces de Molière sont, selon l'avis de Fielding, l'essence de la comédie et la perfection du goût comique, aussi les a-t-il recommandées au public anglais comme des exemples du véritable art dramatique.

Pourtant, au moment où il fit sa première adaptation, celle du *Médecin malgré Lui*, Fielding n'avait évidemment pas de sérieux desseins littéraires. Sa pièce burlesque, la *Covent Garden Tragedy*, venait d'échouer, de sorte que Fielding, pris de court, se trouva devant la nécessité de la remplacer au plus vite. Il eut l'heureuse idée de prendre le *Médecin malgré Lui*, une petite pièce qui demeurerait un succès sûr en France, et qui d'ailleurs possédait tous les éléments nécessaires pour qu'elle fût un succès au théâtre anglais.

Le *Mock Doctor* n'est pas à strictement parler une traduction ; c'est plutôt une adaptation, une transformation. Fielding, en effet, a bien connu son métier ; il s'est rendu toujours compte du goût de son siècle. Ainsi, le *Médecin malgré Lui* a été transformé en une sorte d'opérette (Scott l'appelle une « ballad farce ») à laquelle Fielding a ajouté tous les éléments nécessaires pour qu'elle fût un succès auprès du public londonien. Il a bien réussi dans son but, et, chose extraordinaire, Molière n'a pas trop souffert. Contrairement à ce qui se passe en général pour les adapteurs, Fielding abrège quelque peu

dans sa version la pièce originelle. En effet, tandis que le *Médecin malgré Lui* est en trois actes, le *Mock Doctor* n'a que vingt scènes très courtes. La matière, l'intrigue, la suite des évènements restent toutes intactes. Cependant, la traduction littérale n'existe que dans trois ou quatre scènes, qui sont toujours celles où Molière est le plus amusant. Fielding a vu qu'une traduction exacte, même excellente, a presque toujours quelque chose de plat sur la scène. Aussi a-t-il généralement préféré donner une paraphrase vigoureuse et spirituelle, mais qui gardait autant que possible l'esprit et l'essentiel de Molière (1). Naturellement, la tradition dramatique exigeait que la pièce fût complètement anglicisée. Ainsi les

-
- (1) Pour donner quelques exemples de la façon dont Fielding accommode aux mœurs anglaises les spirituelles saillies de Molière, notons dès la première scène :

Sganarelle. — Oui, habile homme. Trouve-moi un faiseur de fagots qui sache, comme moi, raisonner des choses : qui ait servi six ans un fameux médecin, et qui ait su, dans son jeune âge, son rudiment par cœur.

FIELDING le tourne ainsi :

Gregory. — And a learned man I am too : find me out a maker of faggots that's able like myself, to reason upon things, or that can boast such an education as mine.

Dorcas. — An Education !

Gregory. — Ay hussy, a regular education first at the charity school, where I learnt to read : then I waited on a gentleman at Oxford where I learnt — very near as much as my master : from whence I attended on a travelling physician six years, under the facetious denomination of a Merry Andrew, where I learnt physic.

Puis Dorcas, après avoir reproché à Gregory d'être un vaurien, ajoute qu'il est — « from morning till night eternally in an alehouse ».

Gregory répond — « It's genteel, the squire does the same ».

Puis :

« Ce sont drogues dont on sert dans les nécessités urgentes ».

« They are some, sir, lately discovered by the Royal Society ».

Fielding ne perd jamais une occasion de se moquer de la « Royal Society ».

personnages, le milieu, les circonstances, l'esprit même sont devenus anglais, avec l'introduction inévitable de l'humour.

En ce qui concerne la construction, on peut remarquer quelques endroits où le parallèle entre les deux pièces ne se tient pas. Fielding, par exemple, a éliminé presque totalement les scènes (qui sont assez vulgaires d'ailleurs) où paraît la nourrice Jacqueline. En effet, Fielding a supprimé plusieurs scènes de Molière au moment où il pense que l'intérêt commence à s'affaiblir. En revanche, il ajoute à la pièce quelques petites tournures qui n'ont cependant aucun effet radical sur l'intrigue prise dans son ensemble. Gregory (Sganarelle), pour s'assurer de la fidélité de sa femme, se déguise en médecin français et tente de la séduire. Mais Dorcas (Martine) l'a reconnu, et le repousse (1). Puis, le Gregory de Fielding veut se venger sur sa femme des coups de bâton qu'il a reçus. Ayant rencontré un certain docteur Hellebore (une création de Fielding) qui paraît complètement fou, il lui persuade d'aller traiter Dorcas de certains remèdes qui sont pour le moins quelque peu violents. Enfin pour assurer la popularité de sa pièce, Fielding y a introduit un certain nombre d'airs.

Le *Mock Doctor* a donc une vigueur et un élan complètement anglais. Fielding, il est vrai, est quelquefois même trop vigoureux — il se sert parfois d'un langage parfois trop direct (2). Ainsi quelques petites nuances et finesses d'esprit

(1) Il paraît que Fielding a pris la liberté d'ajouter cette scène surtout par complaisance pour l'actrice Miss Raftor, qui trouvait son rôle de Dorcas trop court.

(2) Notons par exemple comment Fielding traduit le passage suivant : *Sganarelle*. — Pour qui me prenez-vous ? Comment ! Oser vous adresser à moi pour vous servir dans votre amour et vouloir ravalier la dignité de médecin à des emplois de cette nature ?

Gregory. — « Do you take me for a pimp, sir ? A physician for a pimp ? (M. D. II).

sont parfois perdues dans la traduction. Mais, tout considéré, on peut dire que dans les mains de Fielding le *Médecin malgré Lui* n'a rien perdu de sa valeur. La pièce jouit en effet d'un très grand succès, et fut longtemps une œuvre favorite de la scène anglaise. (Notons, par exemple, que Garrick, dix ans plus tard, fit son début dans le *Mock Doctor*).

Dans la préface qu'il écrivit pour l'édition imprimée, quelque temps plus tard, Fielding expliqua qu'il avait choisi la comédie à cause de son succès permanent en France. En même temps, il regretta d'avoir eu moins de temps à sa disposition pour écrire le *Mock Doctor* que Molière lui-même quand il avait écrit le *Médecin malgré Lui*. Puis il fit quelques remarques à propos du succès de sa pièce, et envisagea avec plaisir la possibilité de faire encore d'autres traductions.

Encouragé par le succès presque inattendu de cette pièce légère, Fielding se chargea d'une tâche beaucoup plus sérieuse — à savoir : d'une traduction anglaise de l'*Avare*. A en juger par son prologue et par sa dédicace, il avait de sérieux desseins littéraires. Il n'y a nul doute que Fielding connaissait à fond Molière (1). Déjà dans son théâtre, il l'avait fréquemment, même trop fréquemment utilisé : plus tard, dans les romans, le comique de Molière jouera un rôle des plus importants. En effet, Molière était pour Fielding le grand maître de la comédie pure. Si les exigences de son métier l'obligeaient de formuler un système dramatique qui divergeait largement

(1) Dans la Préface du *Mock Doctor*, Fielding fait mention d'une traduction de Molière. — « *The Select Comedies of Moliere* », qui était sur le point de paraître. Elle fut publiée en huit tomes, la traduction anglaise étant accompagnée du texte français. M. Cross prétend que Fielding était parmi les « several gentlemen who all joined together about every part of it » (*Avertissement*), et tout, en effet, semble confirmer cette opinion. On peut supposer que Fielding, en travaillant sur la traduction littérale, avait conçu l'idée d'écrire des imitations qui seraient mieux adaptées à la scène anglaise.

de celui de son maître, Fielding gardait tout de même une admiration profonde pour la conception comique du grand Français. Le prologue du « *Miser* » est à la fois une dénonciation terrible de la comédie contemporaine et l'éloge de Molière (1). Comme cette accusation peut s'appliquer avec beaucoup de justesse à certaines des comédies de Fielding lui-même, on est par conséquent disposé à croire que Fielding, tout en écrivant ce genre de comédie qu'il jugeait adapté au goût de son public, gardait au fond une conception toute différente du véritable art dramatique.

Le « *Miser* » jouit d'un succès presque sans précédent. Voltaire, qui paraît l'avoir connu, écrit à son propos : « M. Fielding, meilleur poète (que Shadwell) et plus modeste, a traduit l'*Avare* et l'a fait jouer à Londres. Il y a ajouté réellement quelques beautés de dialogue particulières à sa nation, et sa pièce a eu près de trente représentations, succès très rare à Londres, où les pièces qui ont le plus de cours ne sont

-
- (1) No characters from nature now we trace ;
All serve to empty books of commonplace :
Our Modern bards, who to assemblies stray,
Frequent the park, the visit or the play,
Regard not what fools do, but what wits say.
Just they retail each quibble of the town,
That sure must admire what is its own.
Thus without characters from nature got,
Without a moral and without a plot,
A dull collection of insipid jokes,
Some stole from conversation, some from books,
Provided lords and ladies give'em vent,
We call high comedy and seem content.
But to regale with other sort of fare
Tonight our author treats you with Molière.
Molière who nature's inmost secrets knew ;
Whose justest pen, like Kneller's pencil, drew :
In whose strong scenes all characters are shown
Not by low jokes, but actions of their own.
Happy our English bard if your applause,
Grant h'as not injured the French author's cause.
From that alone arises all his fear :
It must be safe, if he has saved Molière.

jouées tout au plus que quinze fois. » (*Vie de Molière avec petits sommaires*, 1739). Le succès ne fut pas passager, d'ailleurs. Pendant tout le XVIII^e siècle, même lorsque les autres pièces de Fielding avaient été depuis longtemps ensevelies dans l'oubli, *The Miser* continua son progrès triomphal sur la scène anglaise.

A la vérité, ce succès ne nous étonne pas. Fielding avait trouvé le moyen de concilier l'esprit de Molière avec la tradition dramatique anglaise. Comme dramaturge professionnel il voyait très nettement qu'il devait remanier, dans une certaine mesure, la pièce de Molière s'il voulait en faire un succès auprès du public londonien. C'est justement à propos des changements nécessaires qu'il a faits que Voltaire dit qu'il a ajouté réellement quelques beautés de dialogue particulières à sa nation.

D'abord — changement essentiel — la pièce a été complètement anglicisée. Harpagon est devenu Lovegold ; Elise, Harriet ; Cléante, Frederick, et ainsi de suite. L'intrigue se joue dans un milieu anglais, on apprend par exemple que c'est à Kew que Mariana était tombée à l'eau, d'où elle fut sauvée par Frederick. Mais c'est pourtant dans la construction de l'intrigue que Fielding a porté un changement radical. Dans la comédie de Molière, une fin heureuse est possible uniquement par suite d'une série de révélations d'identité aussi opportunes qu'inattendues. La tradition anglaise ne pouvait pas admettre un dénouement qui détruisit la tendance logique de la pièce. Pour cette raison, Fielding a dû trouver un moyen logique de réaliser la déconfiture d'Harpagon. Il l'a trouvé en faisant de Mariana une coquette, une jeune femme du monde très frivole et très égoïste. En partie parce qu'elle veut contrarier Harriet et Frederick, les enfants de l'avare, qui l'ont

sévèrement blâmée pour sa coquetterie, en partie parce qu'elle croit sérieusement que son mariage serait une bonne affaire, elle paraît résolue à épouser Lovegold. L'avare semble tout à fait amoureux. Il signe un document légal qui l'engage à épouser Mariana, à défaut de quoi il doit lui payer la somme de 10.000 livres. Pour le spectateur, l'intérêt commence à se fixer sur cette intrigue qui a pour but de priver Lovegold de son argent. Car, du moment que le contrat est signé, Mariana se montre à dessein capable de toute prodigalité, de toute folle dépense. Effrayé, Lovegold sacrifie ses 10.000 livres — ce qui rend possible les fiançailles de Frederick et de Mariana, qui se déclare à la fin résolue à abandonner sa coquetterie et ses extravagances.

Voilà donc la différence essentielle entre les intrigues de Molière et de Fielding. Dans la comédie de Molière, la suite logique est brisée par une fin artificielle. Logiquement, et dans la vie réelle, Harpagon devait triompher. Dans la pièce de Fielding, la logique du dénouement est juste, mais l'intrigue est artificielle.

Pour donner ce tour à l'intrigue, Fielding a été obligé d'ajouter un certain nombre de scènes, d'abord pour montrer la coquetterie de Mariana; ensuite pour qu'elle se révèle à Lovegold comme frivole et dépensière (1). L'Anselme de Molière, qui n'est plus nécessaire à l'intrigue de Fielding, n'a pas d'équivalent dans *The Miser*, mais en revanche la mère de Mariana, qui ne paraît pas sur la scène en Molière, joue un rôle important comme M^{re} Wisely. Les autres personnages

(1) Indépendamment de celles-ci, Fielding avait ajouté quelques scènes originales par complaisance pour Miss Raftor (Mrs Clive) qui jouait le rôle de Lappet (Frosine). Telles sont par exemple les trois premières scènes du premier acte.

de Molière trouvent tous leurs équivalents dans la pièce de Fielding.

C'est ainsi que Fielding réussit à concilier la tradition dramatique anglaise avec l'esprit d'une comédie de caractères. Mais comme M. Digeon l'a remarqué avec beaucoup de justesse, Fielding a fait sous l'influence de la tradition dramatique ce qu'il ne fera pas dans ses romans, à savoir, il a rendu l'intrigue artificielle pour donner une fin logique. Dans ses romans, l'action se déroulera selon les lois de la nature humaine, et de la vie, mais l'inévitable dénouement heureux sera nécessairement amené artificiellement.

En ce qui concerne le dialogue, il y a deux choses à remarquer. D'abord, la tradition, depuis le temps de la Restauration, exigeait une sorte d'esprit rabattu, des jeux de mots, certaines images et pointes bien connues qui devaient se trouver dans toute pièce comique. Ainsi « C'est un humain de tous les humains le moins humain », devient « Sooner than to extract gold from him I would engage to extract religion from a hypocrite, honesty from a lawyer, health from a physician, sincerity from a poet (II. 3). Parfois, Fielding croit qu'il est nécessaire d'expliquer à son public l'ironie délicate de Molière. Quand par exemple, Harpagon dit à Valère : « Souviens-toi de m'écrire ces mots : je les veux faire graver en lettres d'or sur la cheminée de ma salle » (III, 1), Fielding traduit « I'm resolved to have 'em done in letters of gold, or *black and white* rather, over my hall chimney » (III 3). Ailleurs, il ajoute au dialogue pour que la signification soit parfaitement compréhensible à l'auditoire.

L'autre chose à remarquer est une certaine tendance à prêcher de la part de Fielding. Dans toutes ses pièces, il

semble avoir en vue quelque dessein moral, il veut toujours attaquer quelque vice, il veut, en effet, se constituer une sorte de censeur social. Molière encadre sa critique sociale dans la construction de la pièce. Fielding, moins délicat, l'impose au public. Il veut censurer la coquetterie; ainsi consacre-t-il une scène entière à la condamnation de Mariana par Harriet et Frederick. Mais, au fait, ce n'est plus Harriet qui parle, c'est Fielding lui-même qui prêche. De même, quand Mariana expose son credo de femme du monde, on a toujours l'idée de Fielding a oublié pour le moment son intrigue pour nous donner ses opinions sur l'égoïsme d'une femme à la mode (1).

Comme dans le *Mock Doctor*, la traduction littérale est limitée à quelques scènes seulement. C'est toujours la paraphrase vigoureuse que Fielding emploie avec le plus grand effet. Ainsi réussit-il à garder tout le comique de Molière, à reproduire les personnages sans perte d'intérêt. A cause du changement de l'intrigue, et pour expliquer le caractère de Mariana, *The Miser* est plus long que l'*Avare*. Pourtant Fielding a gardé tout ce qu'il y a d'essentiel dans la comédie de Molière, de sorte que l'on peut dire que les deux pièces sont presque d'une valeur égale.

La troisième adaptation de Fielding, *The Intriguing*

(1) Mariana s'exprime ainsi :

« Money, money, the most charming of all things; money which will say more in one moment than the most elegant lover can in years. Perhaps you will say a man is not young : I answer, he is rich. He is not genteel, handsome, witty, brave, good-humoured; but he is rich, rich, rich, rich, rich — that one word contradicts everything you can say against him : and if you were to praise a person for a whole hour, and end with « But he is poor », you overthrow all you have said; for it has long been an established maxim that he who is rich can have no vice, and he that is poor can have no virtue » (III, 7).

Chambermaid, est tiré du *Retour Imprévu*, de Regnard. La pièce de Regnard est une petite comédie, ou plutôt une petite farce très amusante, en vingt-trois scènes. Fielding l'a beaucoup compliquée. Il en a fait une comédie en deux actes, il y a ajouté des éléments originaux, il a mis en jeu tout son sens de la technique pour améliorer l'intrigue de Regnard. Mais tout en gardant l'intrigue du *Retour Imprévu*, il a bien entendu complètement anglicisé la pièce. Goodall (Géronte) est de retour des Indes, son fils habite Londres, etc. Un changement assez important se trouve dans le caractère de Lucile. La jeune fille modeste de Regnard devient, comme la Charlotte de Fielding, une jeune fille du monde frivole et audacieuse (cf. Mariana dans l'*Avare*). Fielding, avec son inévitable dessein social, a fixé son attention dans cette pièce sur les parasites. Dans le *Retour Imprévu*, nous n'en avons qu'un seul, le Marquis, un personnage tout secondaire qui dit :

« Il n'est pas connaissable depuis qu'il me hante, ce petit homme. Il est vrai que je n'ai pas mon pareil pour débourgeoiser un enfant de famille, le mettre dans le monde, le pousser dans le jeu, lui donner le bon goût pour les habits, les meubles, les équipages. Je le mène un peu raide, mais ces petits messieurs là ne sont-ils pas trop heureux qu'on leur inspire les manières de cour et qu'on leur apprenne à se ruiner en deux ou trois ans ».

Chez Fielding, nous retrouvons, bien entendu, notre Marquis, mais accompagné de toute une troupe de parasites qui se régalent aux dépens de Valentine (Clitandre), mais qui le laissent avec des injures au moment où il paraît complètement ruiné.

La conclusion du *Retour Imprévu* est brusque — même

pour une farce elle est trop soudaine, trop abrupte. Fielding emploie son sens de la technique pour arranger une conclusion, si non parfaite, du moins un peu plus naturelle.

Selon son habitude, Fielding traduit littéralement seulement les meilleurs passages (1). Quant aux autres, il les paraphrase, il les amplifie, il les tronque selon son jugement. La pièce anglaise a beaucoup plus de vigueur que son modèle français, mais, il faut l'admettre, elle possède aussi quelques traits de grossièreté que l'on ne trouve pas dans la pièce de Regnard (2). Comme dans toutes les petites pièces de cette époque du « ballad opera », un certain nom-

(1) *Intriguing Chambermaid* (II, 2 et 3).

Goodall, de retour après un long séjour à l'étranger, se rend chez lui avec empressement pour embrasser son fils. Celui-ci, qui ne sait aucunement que son père est à Londres, est en pleine débauche en compagnie d'un groupe de parasites. Quand Goodall arrive à sa porte, la servante de son fils le rencontre, et pour tirer son maître d'une mauvaise affaire raconte toute une série de raisons pour montrer combien il serait imprudent de la part de Goodall d'entrer dans la maison à ce moment. Comme Goodall veut entrer quand même, elle est enfin contrainte de dire que la maison n'est plus la sienne, que son fils l'a vendue pour acheter une autre. Goodall veut voir sa nouvelle maison. Lettice (la servante) regarde dans la rue et en choisit une au hasard. Malheureusement, cette maison appartient à une certaine Mrs Highman que Goodall connaît très bien. Lettice est ainsi obligée d'expliquer qu'elle était devenue folle et que son fils avait vendu la maison. Goodall sait que Mrs Highman n'a pas de fils.

Ces scènes sont une traduction presque littérale des scènes 11, 12 et 13 du *Retour imprévu*, qui sont de beaucoup les plus comiques de la pièce de Regnard.

(2) Pourtant, on remarque que Fielding n'est pas aussi soucieux que Regnard de la qualité du rire qu'il provoque. Ainsi, quand Géronte dans le *R. I.* dit que Mme Bertrand n'a pas de fils, Merlin répond que c'est sa fille qu'il veut dire. Fielding, moins délicat, continue ainsi :

Lettice. — Her son who is a most abandoned prodigal, hath sold all she had for half its value.

Goodall. — Son ! Why, she was not married when I went away.

Lettice. — No sir : but to the great surprise of every one, and to the great scandal of all our sex, there appeared all of a sudden, a very lusty young fellow of the age of three and twenty whom she owned to have been her son and that his father was a grenadier in the first regiment of guards.

bre d'airs sont chantés au cours de la représentation, ce qui fait un peu l'effet d'une opérette.

Telles sont les trois adaptations que Fielding a faites des pièces françaises. Il est à remarquer que, tandis que les comédies originales de Fielding n'eurent qu'un succès tout passager, ces trois pièces, seules de tout son théâtre, restèrent grandes favorites du public pendant tout le XVIII^e siècle.



Au cours de sa courte carrière dramatique, Fielding réussit à produire vingt-cinq pièces de genres divers. Si nous tenons compte de son adaptation de l'*Avare*, parmi ces vingt-cinq pièces, huit sont des comédies régulières en cinq actes, à savoir : *Love in Several Masques* (le 16 février 1728), *The Temple Beau* (le 26 janvier 1730), *The Coffee House Politician* (le 23 juin 1730), *The Modern Husband* (le 14 février 1731), *The Miser* (1733), *The Universal Gallant* (le 10 février 1735) et *The Wedding Day* et *The Fathers*, représentées après qu'il eût quitté le théâtre. Se trouvant en 1730 devant la nécessité absolue de réussir au théâtre pour gagner son pain, Fielding dut trouver une formule dramatique que son public put accepter. Il avait étudié minutieusement le goût contemporain, de sorte qu'il vit très nettement en quoi consistait l'essentiel de ce qui crée la popularité. Fielding ne voulait pas, il n'osait pas s'écarter de la tradition comique. Ainsi ses comédies reproduisent tous les tours, toutes les situations, tous les personnages que la Restauration avait établis comme les éléments nécessaires de toute comédie. Il s'efforce de construire un dialogue spiri-

tuel, il fabrique des intrigues bien nouées, il peint la société contemporaine.

Sa première comédie, *Love in Several Masques*, en particulier, nous montre combien le théâtre de la Restauration l'influença au début de sa carrière dramatique. Cette pièce très amusante est écrite selon la formule de Wycherley et de Congreve, deux auteurs pour qui Fielding gardait alors une vive admiration. Ainsi le dialogue scintille de spirituelles saillies, les personnages appartiennent à cette société artificielle particulière à la scène de la Restauration. L'intrigue est d'une complication telle qu'elle aurait satisfait les critiques les plus exigeantes de la génération précédente. Trois couples d'amoureux complotent, se brouillent, se font violence à leurs sentiments pendant cinq longs actes, jusqu'à ce que la dernière scène les réunisse. Malheureusement, l'influence de la Restauration ne s'arrête pas là. Depuis plus de soixante ans, les auteurs comiques avaient l'habitude de plagier impudemment pour compliquer leurs intrigues, pour varier leurs caractères, pour relever la qualité de leur esprit. Fielding, il est vrai, n'a jamais été coupable de plagiat excessifs, mais il se laisse très souvent inspirer par les pièces de ses prédécesseurs. Ainsi, nous voyons parfois des caractères et des incidents que Wycherley et ses contemporains avaient pris à Molière, repris par Fielding et encadrés çà et là dans ses pièces (1). Pourtant Fielding connaît très bien Molière, et souvent il va directement aux pièces originelles

(1) Sans vouloir donner la liste de ces emprunts, on peut faire remarquer que les auteurs de la Restauration avaient, en particulier, adopté certains traits et certains personnages qui étaient particuliers aux pièces de Molière. Ainsi des valets et des servantes rusés, des pères sévères, des relations familières entre maîtres et domestiques, tout cela était déjà traditionnel au temps de Fielding.

Pour les emprunts de détail v. F. Lindner, *Henry Fieldings Dramatische Werke*, Dresde, 1895.

pour y trouver son inspiration. Lady Matchless, riche veuve coquette, est évidemment copiée sur Célimène, en effet (II, 1) elle peint le caractère de ses amoureux d'une façon qui nous rappelle immédiatement *Le Misanthrope*, II, 4 et V, 3. Wisemore est une sorte d'Alceste campagnard. Fielding amène le dénouement par un artifice emprunté aux *Femmes Savantes*. Une fausse lettre informe Lady Matchless qu'elle est ruinée. Tous les amoureux l'abandonnent, sauf le fidèle Wisemore, qu'elle reçoit alors comme son futur mari.

The Temple Beau est une pièce exactement dans le même genre que *Love in Several Masques*. Une intrigue bien nouée, trois couples d'amoureux, des ruses, des stratagèmes, tout, en effet, nous rappelle la comédie de la Restauration. *Le Temple Beau* est un jeune étudiant en droit qui s'était fait passer pour un grand travailleur auprès de son père, et qui est soudain obligé d'avoir recours à toute une série de stratagèmes pour se protéger contre le courroux de celui-ci, arrivé à l'improviste. Son cousin est un jeune étudiant très travailleur qui parle et qui agit tout comme le Thomas Diafoirus de Molière. Lady Pedant nous rappelle parfois Célimène — au fait la scène entre Lady Pedant et Lady Gravely (I, 1), est tout simplement une reproduction de la conversation entre Célimène et Arsinoë (*Misanthrope*, III, 5). Dans cette comédie, Fielding s'est servi aussi de quelques incidents et situations pris au *Retour Imprévu*, pièce de Regnard qu'il adapta plus tard.

En 1731, paraît *The Modern Husband*. Dans le prologue de cette pièce, Fielding s'excuse du manque d'expérience et d'art qu'il a montré dans ses premières pièces, ainsi que de la production de la parodie monstrueuse *Tom*

Thumb. Dorénavant, ses comédies auront un but sérieux, un but moral.

Nous ne savons pas exactement la raison qui a inspiré cette volte-face de la part de Fielding. Il se peut, certes, que sa lecture de Molière lui ait inspiré le désir d'écrire des comédies d'un caractère plus sérieux que les pièces légères et artificielles qu'il avait jusqu'alors produites. En effet, à partir de ce moment, la comédie de Fielding acquiert un caractère nouveau. Ses trois adaptations du français suivent la production du *Modern Husband*, puis *The Universal Gallant*, sans compter un grand nombre de petites pièces qui souvent contiennent les mêmes idées, la même conception dramatique que les comédies plus régulières en cinq actes.

La pièce qui devait restaurer la dignité du théâtre anglais (1) prétend représenter la corruption de la société londonienne de cette époque. Le sujet n'est pas très agréable, c'est en somme l'histoire d'un mari (Mr Modern) qui se dispose à vendre sa femme à qui la veut. Autour de ce couple central, se groupe toute une série de personnages, des femmes qui jouent continuellement aux cartes et qui forment une véritable école de la médisance, un lord débauché, des beaux esprits, des galants, et enfin le couple Bellamant, où le mari trompe sa femme dans un moment de faiblesse, mais tout lui est pardonné par une épouse dont le caractère doux

(1) *Modern Husband*. Prologue.

If then true nature in his scenes you trace,
Not scenes that Comedy to Farce debase;
If modern vice detestable be shown,
And vicious, as it is, he draw the town;
Tho' no loud laugh applaud the serious page,
Restore the sinking honour of the stage !
The stage that was not for low farce design'd,
But to divert, instruct and mend mankind.

et gracieux sera reproduit dans le roman d'*Amélia*. Ici, pour la première fois, Fielding montre ce réalisme dans la description exacte des mœurs qui sera un des traits caractéristiques de son génie.

The Universal Gallant est également écrit dans ce genre. *The Coffee House Politician*, écrit après le *Modern Husband*, bien qu'il eût paru le premier, marque un certain développement de son art dramatique. Pourtant on doit remarquer que malgré ce courant de réalisme et de satire morale, Fielding n'a jamais réussi à se débarrasser de l'influence de la Restauration. Dans la construction de ses intrigues, dans la qualité de son esprit, dans le choix de la grande majorité de ses personnages, il suit fidèlement la tradition. Il plagie également selon l'usage qui depuis longtemps prévalait auprès des dramaturges anglais. Fielding connaissait son Molière à fond. Une lecture même des plus superficielles de son théâtre nous découvre une multitude de situations, de caractères, de passages qui sont soit inspirés par Molière, soit littéralement traduits de ses œuvres. Il serait inutile d'en donner la liste ici, les quelques exemples qui ont été indiqués dans l'examen de *Love in Several Masques* et du *Temple Beau* nous en indiquent suffisamment le caractère. Ce sont des plagiais banaux tels que l'on trouve dans presque toutes les œuvres dramatiques de cette époque (1).

Pourtant, on s'étonne de trouver sous tout ce qu'il y a d'artificiel dans sa façon, un courant qui est parfois beaucoup plus naturel. La réelle influence de Molière se montre dans

(1) Dr Lindner signale dans ses analyses plusieurs des emprunts les plus évidents que Fielding a faits à Molière. Il existe pourtant, d'autre part, un nombre considérable de traits, de tournures, qui suggèrent au lecteur tel ou tel passage de Molière, sans toutefois que l'emprunt soit assez long ou assez important pour être remarqué.

la nature de sa satire morale. Elle se montre aussi dans ce goût secret pour les caractères généraux que Fielding nous laisse entrevoir de temps en temps, notamment dans *The Coffee House Politician*. Il est évident d'ailleurs que Fielding n'a jamais écrit une pièce avec autant de plaisir que son adaptation de l'*Avare*.

On se demande souvent pourquoi Fielding, le plus grand génie comique du XVIII^e siècle, n'a pas eu au théâtre un succès permanent. On peut sans doute attribuer son insuccès relatif à deux raisons. La principale est son inexpérience, ou plutôt le fait qu'il n'avait pas encore acquis à cette époque l'attitude philosophique et détachée qu'il montra plus tard. Il avait l'esprit comique, il avait une connaissance profonde de Molière, il avait au fond la même conception de la vie que son maître français. Mais chez Fielding, Molière est faussé, il perd son naturel. L'auteur anglais avait les défauts de la jeunesse, Molière avait quarante ans quand il commença à écrire ses comédies. C'était un homme qui avait une connaissance approfondie de la vie, qui connaissait à fond la nature humaine, qui peignait les vices de la société au naturel, mais sans amertume. Fielding, jeune, sensible aux vices, à l'hypocrisie, à l'ingratitude des hommes, est souvent trop violent, souvent il exagère ses traits, sa satire devient trop fréquemment amère.

Sa deuxième faute est d'avoir laissé délibérément dévoyer son génie par le genre artificiel de la Restauration. Ainsi le vrai Fielding, dont l'esprit était naturellement en sympathie avec celui de Molière, se perd sous tout ce fatras d'esprit rebattu, de situations trop connues, de personnages traditionnels. Comme Congreve et Wycherley, il peint plutôt les aspects les moins beaux de la vie. Cette urbanité,

cette délicatesse satiriques qui sont essentielles à l'imitation humoristique et agréable de la vie et des mœurs, c'est-à-dire, à la comédie, nous manquent trop souvent dans le théâtre de Fielding. A la vérité, il parle avec trop d'emphasis, ce qui le conduit parfois jusqu'à la grossièreté même. Ainsi, la conception molièresque est faussée parce que le jeune Anglais n'a pas encore cette expérience de la vie. cette attitude philosophique et détachée qui trouve son comique dans la nature humaine qu'elle regarde sans colère et sans amertume. Certes, il l'aura plus tard. Mais en attendant, Fielding le dramaturge voit trop souvent Molière à travers la tradition erronée et artificielle de la Restauration, ou bien il le fausse par la vigueur de sa colère de jeune homme.

Les comédies burlesques, les pièces à tendance politique de Fielding n'entrent guère dans le champ de cette étude. On peut tout de même faire remarquer en passant que Fielding avait une véritable vocation pour la parodie. Il se peut, certes, que son séjour en Hollande ait aiguisé son sens de la caricature. Quoi qu'il en soit, nous savons que Fielding avait réussi, il avait même trop bien réussi dans ses pièces burlesques, littéraires et politiques. *Tom Thumb* (1731) ridiculise le style ampoulé de la tragédie classique anglaise. *The Author's Farce* (1730) a aussi comme but la satire littéraire. *The Historical Register* (1737) et *Pasquin* (1736) attaquèrent si violemment le gouvernement de Walpole qu'elles eurent comme conséquence le fameux « Licensing Act » qui mit soudainement fin à la carrière dramatique de Fielding.

Les petites pièces, les farces, les opérettes de Fielding n'ont généralement que peu de valeur. Il les avait souvent écrites à la hâte. La production de ces petites pièces amu-

santes était certes beaucoup plus lucrative pour un auteur que la représentation de comédies en cinq actes. Celles de Fielding sont écrites sur des sujets très divers, et ne sont pas toujours d'une valeur égale. *The Covent Garden Tragedy* est une parodie grossière et obscène de la *Distrest Mother* d'Ambrose Phillips (1). *The Lottery*, d'autre part, est une petite pièce vraiment délicieuse sur la vogue de ces loteries qui à ce moment tournaient la tête de tant de jeunes filles. Il s'agit du mariage d'une jeune fille avec un jeune lord à qui elle fait croire qu'elle a une fortune de 10.000 livres. Mais dans la suite, on s'aperçoit que cette fortune est tout à fait mythique, qu'elle dépend entièrement du résultat d'une loterie. Naturellement, elle perd, le lord l'abandonne, mais à la fin un amoureux fidèle se réconcilie avec elle, et tout finit heureusement.

The Debauchees se fonde sur un incident très désagréable qui avait eu lieu à Toulon, où un Jésuite, le père Girard, avait abusé de son office pour séduire une jeune innocente appelée Catherine Cadière. La pièce de Fielding n'est certainement pas du meilleur goût, En l'écrivant, il pensait évidemment à *Tartuffe*, comme nous indique un grand nombre de petits tours qui sont particuliers à la pièce de Molière.

Pour choisir encore une autre de ces petites comédies, considérons enfin son *Don Quixote in England*. C'est une petite pièce qu'il avait commencée à Leyde pour son propre amusement. Mais, comme il le dit dans son introduction, il avait trouvé alors que son expérience de la vie n'était pas encore assez profonde pour qu'il pût faire œuvre originale

(1) *The Distrest Mother* d'Ambrose Phillips était une adaptation très libre de l'*Andromaque* de Racine. Cette pièce avait été jouée pour la première fois en 1712, et elle paraissait encore assez souvent sur la scène.

et trouver de nouvelles aventures pour le vaillant héros de Cervantes.

En 1733, ayant besoin immédiat d'une pièce, il avait rapidement achevé sa première esquisse. Son introduction à *Don Quixote in England* a un intérêt particulier pour quiconque veut étudier les sources de ses romans. C'est là, en effet, qu'il se rend compte de l'universalité de la nature humaine (1). Don Quichotte et Sancho sont venus en Angleterre, et logent dans une auberge. Le valeureux chevalier rencontre à tour de rôle un aubergiste bourru, un candidat parlementaire, un maire et des électeurs prêts à se vendre au plus offrant, un squire campagnard grossier et entêté, et enfin une paire d'amoureux. Cette situation très amusante présente à Fielding une occasion exquise de faire éclater sa satire sur les mœurs anglaises (2). Il a réussi à reproduire jusqu'au moindre détail, le caractère du célèbre chevalier de la Manche. Cette pièce est, en effet, la première indication que nous ayons de la fascination que le chef-d'œuvre de Cervantes exerçait sur l'esprit de Fielding.

En ce qui concerne le sujet de ces pièces secondaires, Fielding est généralement original, mais fréquemment il encadre dans ses intrigues des situations prises aux comédies légères et aux farces de Molière. Quiconque aurait la curiosité de lire le *Théâtre Italien* de Gherardi (dont il possédait un exemplaire) trouverait sans doute beaucoup de ces petits

(1) « Human nature is everywhere the same, and the modern habits of particular nations do not change it enough, sufficiently to distinguish a Quixote in England from a Quixote in Spain ».

(2) « The audience, I believe, are all acquainted with the character of Don Quixote and Sancho. I have brought them over to England and introduced them at an inn in the country, where I believe no one will be surprised that the knight finds several people as mad as himself ».

tours traditionnels dont Fielding se sert dans ses pièces (1). On peut bien croire que mainte situation, mainte petite tournure de ses intrigues ont leur origine dans les œuvres de ces auteurs comiques français et anglais du xvii^e siècle dont les noms étaient déjà à cette époque à moitié ensevelis dans l'oubli.

En somme, pour résumer la carrière dramatique de Fielding, il est évident que le théâtre n'a jamais été pour lui qu'un métier, qu'un gagne-pain. Il avait trop de complaisance pour le goût de son temps. Cependant, il montrait déjà une connaissance intime de la vie humaine, déjà il montrait son mépris de toute affectation, de toute hypocrisie et de toute malhonnêteté. On peut dire que Fielding quitta le théâtre au moment même où il devait commencer à écrire des chefs-d'œuvre. Mais, heureusement, l'apprentissage dramatique de Fielding devait porter ses fruits, non pas, en effet, au théâtre, mais dans le génie mûr que l'on trouve dans ses grands romans.

*
* *

Les années 1728-1737 sont caractérisées par certains traits, tant littéraires que sociaux, qui n'ont guère de précédents dans la littérature anglaise. Une grande activité politique donna lieu à une véritable bataille littéraire entre les partisans du gouvernement et l'opposition. Les répercussions de cette lutte se font remarquer au théâtre dans les pièces politiques de Fielding, qui, de tous les auteurs de l'époque, jouit du meilleur succès dans ce genre. Pourtant, ce

(1) Fielding possédait aussi les *Œuvres de Montfleury*, le *Théâtre de la Foire* de d'Orneval, le *Théâtre de P. et T. Corneille*, etc..., v. Appendice.

fut plutôt dans la copieuse production de brochures et surtout de caricatures que se manifesta l'esprit du siècle. Ajoutons à cet esprit léger et irrespectueux, un sentiment très cosmopolite, et voilà la société contemporaine de Fielding.

Cependant, cette époque si intéressante, cette époque si distinguée par la diversité de ses intérêts ne réussit à produire aucun véritable chef-d'œuvre dramatique. S'il faut absolument trouver une cause à cette décadence du théâtre anglais, on peut en attribuer la responsabilité à l'influence de l'opéra italien et de la pantomime.

En effet, pendant cette époque, la popularité de l'opéra italien battit son plein (1). Le public londonien s'était véritablement engoué de ce genre. On ne parlait que des succès de Senesino, de Cuzzoni, de Carestini et d'autres; il suffisait qu'un chanteur italien bien connu parût dans un opéra pour que cette pièce fût un succès certain. Chaque année, les opéras italiens furent chantés sans relâche dans le grand théâtre de Haymarket devant une salle toujours comble. En 1733 surtout, l'opéra italien jouit d'une popularité sans précédent, de sorte que les autres théâtres, abandonnés par le public, éprouvaient des difficultés d'un ordre si sérieux qu'un des directeurs les plus connus avait préféré vendre à un prix dérisoire sa part de bénéfices que de continuer dans des conditions si défavorables. Deux compagnies rivales d'acteurs d'opéras se trouvaient en présence. Celle de Haendel, qui jouissait du haut patronage du roi, avait comme attraction principale l'excellent chanteur Giovanni Carestini et louait l'opéra de Haymarket. L'autre compagnie, dirigée par

(1) V. C. L. Myers. — *Opera in England (1656-1728)*, London, 1908.
A. Nicoll. — *Italian Opera in England, the first five years*
(Anglia, XXXIV).

Porpora, était sous le patronage du prince de Galles. Cette dernière, qui louait le théâtre de Lincolns Inn Fields, comptait parmi ses artistes des chanteurs de tout premier ordre comme Farinelli, Senesino, Cuzzoni et Montagnana. Son succès fut tel qu'elle réussit finalement à chasser Haendel de l'opéra de Haymarket et à l'obliger de louer le théâtre plus petit de Covent Garden. En même temps, les pantomimes, jouées très souvent par des comédiens français, se partageaient avec les Italiens la faveur de la ville.

Cette popularité de l'opéra et de la pantomime ne tarda pas à exercer une influence sur la comédie indigène. A cette époque, les amateurs, ceux qui écrivaient uniquement pour leur plaisir personnel, n'existaient plus. En général, les auteurs écrivaient pour gagner leur pain, de sorte qu'ils étaient prêts à tout faire pour satisfaire le goût public et pour assurer le succès de leurs pièces. Comme le public semblait vouloir toujours et partout la musique et la légèreté, ils trouvèrent vite le moyen de les lui fournir. On s'étonne néanmoins du fait que pendant ces années la production de « Ballad Operas » (opérettes) dépassa de loin le nombre des pièces de tous les autres genres pris ensemble. La tragédie, en particulier, se trouvait en défaveur auprès du public, aussi la production en fut très minime à cette époque.

Mais les auteurs anglais avaient à se plaindre non seulement de la concurrence de l'opéra italien, mais ils avaient aussi à disputer la faveur publique aux troupes françaises et italiennes qui venaient jouer tous les ans au Petit Théâtre de Haymarket. En effet, la société londonienne connaissait si bien le français et l'italien et s'intéressait tellement aux pièces tant récentes que classiques de ces deux langues, qu'il

y avait toujours un public assuré pour les comédiens étrangers.

Le Petit Théâtre de Haymarket (connu aussi sous le nom de Théâtre Français de Haymarket) fut ouvert le 29 décembre 1720. Les comédiens français y jouèrent tous les ans jusqu'à 1737, jusqu'à ce que le *Licensing Act* de Walpole leur fermât les portes. Quelques troupes anglaises le louaient de temps en temps, notamment celles de Samuel Johnson (de Cheshire) et de Fielding (1735-1737).

Le répertoire du théâtre français nous paraît extrêmement intéressant. On a constaté qu'il se composait d'environ 230 pièces différentes, dont quelques-unes ne furent jouées qu'une seule fois, tandis que d'autres eurent jusqu'à quinze représentations. Le répertoire était très varié. On y trouve les pièces classiques de Racine et de Molière, mais aussi un grand nombre de succès modernes qui étaient venus directement de Paris, ainsi qu'une multitude de pièces légères qui avaient leur origine sur la scène du théâtre italien de Paris. Pour faire une analyse très rapide du répertoire, notons d'abord qu'il s'y trouvait vingt pièces en italien. En ce qui concerne les pièces françaises, on remarque une préférence très marquée pour les comédies, les farces, en un mot pour les genres les plus amusants du théâtre. Sans doute les français se rendaient compte que la tragédie était bien en défaveur en Angleterre en ce moment. Ainsi *Britannicus*, *Iphigénie*, *Andromaque* et *Mithridate* n'eurent chacune qu'une seule représentation. Corneille, moins fortuné encore, n'avait qu'une seule tragédie au répertoire, à savoir *Rodogune*, qui fut jouée une fois seulement. *Inez de Castro* par Houdart de la Motte, fut aussi jouée une seule fois. Molière était naturellement largement représenté, mais il est significatif que tandis

que *Le Mariage Forcé*, *Le Malade Imaginaire* et d'autres pièces du même genre paraissaient très souvent sur la scène du Petit Théâtre, *Le Misanthrope*, comédie d'un genre sérieux, ne fut représentée qu'une seule fois. Les comédies de Regnard, à en juger par le nombre de leurs représentations, étaient les plus populaires. *Les Folies Amoureuses* en eut neuf, *Le Joueur* dix, *La Sérénade* six, *Le Divorce* huit, et ainsi de suite.

En ce qui concerne les auteurs plus modernes, notons que les deux pièces de Delisle de la Drèvetière qui avaient eu tant de succès en France, passèrent quelque temps plus tard en Angleterre. *Timon le Misanthrope* fut joué très souvent à partir de 1726; *Arlequin Sauvage* eut huit représentations au cours de l'année 1735. A partir de 1734, les comédies de Marivaux commencèrent à paraître, parmi lesquelles les plus populaires furent *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* et *La Double Inconstance*. Les pièces de Lesage et de Destouches parurent moins souvent sur la scène anglaise. On s'étonne de trouver que les pièces ayant comme sujet les aventures d'Arlequin, s'élèvent au chiffre de quarante-cinq, dont plusieurs furent jouées à de nombreuses reprises.

Naturellement, il se trouvait au répertoire des comédiens français un grand nombre de pièces faites par des auteurs qui n'eurent qu'un succès très passager, et dont les noms mêmes sont à moitié ensevelis dans l'oubli. En choisissant au hasard de la liste, remarquons à ce propos *Le Baron et la Crasse* par Poisson (représentée cinq fois), *L'Embaras des Richesses* par Dallainval (dix), *La Fausse Coquette* (neuf) et *Le Tombeau de Maître André* (six) par de Barante, *La Fille Capitaine* par Montfleury (dix), *L'Heureux Naufrage* par Barbier (six). Des dramaturges aussi divers

que Scarron, Dancourt, Boissy, Boindon, Dufresny, Fuzelier, Lafont, etc., se trouvaient également au répertoire.

Ainsi le public anglais s'était mis au courant de toutes les productions, de toutes les nouveautés dramatiques de Paris. Cependant, ce qui est encore plus important, les comédiens français exercèrent une influence pratique sur le théâtre anglais. Les Français étaient les maîtres de la technique dramatique, ils connaissaient tous les tours, toutes les ruses de la scène. Bon gré, mal gré, les auteurs et les acteurs anglais se sentaient obligés de profiter de la leçon, d'autant plus qu'à ce moment il n'y avait guère d'acteurs de tout premier ordre sur la scène anglaise.

Naturellement, les auteurs anglais se plaignaient continuellement de la concurrence de l'opéra italien et des comédiens français, à qui ils imputaient le blâme d'avoir corrompu le goût traditionnel du public anglais (1).

Mais si l'art dramatique était tombé dans un état de décadence, les dramaturges, de leur côté, ne parvenaient pas non plus à maintenir la valeur du théâtre anglais. Seuls les noms de Fielding et de Lillo sont généralement connus de nos jours. Pourtant, parmi la multitude des Coffey, des Carey, des

(1) Dans sa noble *Épître à Mrs Clive* (1733), Fielding se lamente ainsi sur l'état du théâtre et le goût du public.

« It is your misfortune to bring the greatest genius for acting on the stage at a time when the factions and divisions among the players have conspired with the folly, injustice, and barbarity of the town to finish the ruin of the stage, and sacrifice our native entertainments to a wanton affected fondness for foreign music; and when our nobility seem eagerly to rival each other in distinguishing themselves in favour of Italian theatres, and in neglect of our own ».

Cf. aussi le prologue de *l'Universal Gallant* :

Do not your native entertainments leave;
Let us at least our share of smiles receive.
Nor, while you censure us, keep all your boons
For soft Italian airs, and French buffoons.

Edward Phillips, des Drury, auteurs dont les opérettes et les farces éphémères sont depuis longtemps condamnées à l'oubli, deux auteurs se distinguent par la valeur relative de leurs œuvres, à savoir, Kelly et Miller.

John Kelly (1680-1751) eut un talent de littérateur et de journaliste très considérable. Il avait accompli une grande partie de son éducation à l'étranger, de sorte qu'il connaissait à fond la langue et la littérature françaises. Son activité littéraire se manifesta dans plusieurs genres, notamment dans le journalisme, dans la traduction d'œuvres françaises, et au théâtre. Il produisit *The Universal Spectator*, et traduisit en anglais le *Spectacle de la Nature* de Pluche, le *Télémaque* de Fénelon, une partie de l'*Histoire de l'Angleterre* de Rabin, et fut aussi l'auteur d'un manuel d'idiotismes français. De ses quatre pièces de théâtre, deux sont d'une importance littéraire qui n'est pas entièrement attribuable au génie plutôt médiocre de l'auteur. Kelly eut cependant l'avantage d'avoir été le premier à adapter deux comédies qui montraient chacune un nouveau courant très important de la littérature dramatique française contemporaine. Kelly savait que le public anglais s'intéressait toujours aux succès dramatiques de Paris, aussi avait-il choisi deux pièces qui contenaient chacune des éléments nouveaux et même révolutionnaires, à savoir, *Le Philosophe Marié* de Destouches, qu'il fit jouer le 25 mars 1732, sous le titre de *The Married Philosopher*, et le *Timon le Misanthrope*, de Delisle de la Drévetière, représenté à Drury Lane, le 5 décembre 1733, avec le titre de *Timon in Love*.

Néricault Destouches avait passé les années 1717-1723 en Angleterre, en mission diplomatique. Il connaissait très bien la littérature anglaise; il avait d'ailleurs épousé une An-

glaise dans des circonstances qu'il raconte à peu près dans sa comédie du *Philosophe Marié*. On a prétendu que Destouches qui avait vu, qui avait du moins connu, les comédies sentimentales de Cibber et de Steele, fut directement inspiré par ce nouveau genre anglais quand il écrivit la première comédie française de sensibilité, à savoir, *Le Philosophe Marié* (1). Quoi qu'il en soit, Destouches se montra dans cette pièce d'une finesse, d'une délicatesse de sentiment qui dépassaient tout ce que les auteurs anglais avaient écrit jusque-là dans ce genre. La comédie sentimentale, introduite sur la scène anglaise par Cibber, en 1896 (*Love's Last Shift*), avait eu un progrès lent à cause de la suprématie continue de la tradition dramatique de la Restauration. Cependant, à cette époque, un élément sentimental se trouvait très souvent dans la comédie. Fielding même, auteur particulièrement peu sentimental de son naturel, l'adopte parfois au lieu de maintenir la tension comique (2). Lorsque Fielding quittera le théâtre, la comédie sentimentale commencera à battre son plein. Mais on trouvera que, qu'ils soient inspirés ou non par le théâtre anglais, les Français atteindront une délicatesse psychologique qui dépassera de loin les efforts des auteurs anglais. Ainsi, à partir de 1750, ce sera plus les Français qui seront les élèves. Les Anglais, à leur tour, chercheront leur inspiration sur la scène française. Marivaux, Fagan, La Chaussée seront adaptés à la scène anglaise; même Destouches sera représenté à de nombreuses reprises devant le public anglais.

Ainsi, ce fut Destouches qui montra le premier la supé-

(1) Une autre théorie, soutenue par des autorités aussi connues que MM. G. Lanson et F. Gaiffe, veut que la comédie sentimentale française commence en 1733 avec *La Fausse Antipathie* de La Chaussée, et tout à fait indépendamment de l'influence anglaise.

(2) V. E. Bernbaum. — *The Drama of Sensibility*, chapitre VI.

riorité de la sensibilité française. Les Français avaient toujours à se conformer aux règles classiques du théâtre, à savoir, à l'observation des unités, à l'obligation d'écrire en vers, et à l'élimination de toute tendance à la farce ou à la comédie vulgaire. Ils développaient tout au long toutes les situations sentimentales. Aussi le *Philosophe Marié* fut-il d'un classicisme et d'une finesse psychologique que Kelly paraît avoir trouvés assez troublants.

Dans son prologue, il ne fait pas une mention directe de Destouches. Il dit :

« Be favourable then, let *France* this night
Direct our *English* authors how to write :
If you applaud, you will reform the age,
And Sense and Wit resume again the stage ».

Conformément à la tradition dramatique, il a anglicisé les noms et le milieu. Il a divisé la pièce en cinq actes, sans subdivision en scènes. Comme il avait toujours en vue le goût de son public, on remarque une vague teinte d'humour dans l'ensemble. Tout en gardant assez fidèlement l'intrigue, la suite des événements, le dialogue même de Destouches, il ajoute parfois des scènes pour mieux expliquer les situations à son public.

Tous ces changements n'ont au fond qu'une importance relative. Ce qui est beaucoup plus grave, c'est que Kelly glisse sur les situations sentimentales de Destouches. Il se peut que Kelly, incertain de son public, n'ait pas voulu présenter toutes les finesses psychologiques, toutes les nuances de sensibilité par lesquelles se distingue la pièce française, à un auditoire qui n'était pas accoutumé à une sensibilité aussi développée. Pourtant, il est plus probable que Kelly

lui-même fût coupable. Selon toute apparence, il ne voyait pas que toute la valeur, toute la signification de la pièce se trouvaient dans les passages où l'auteur français montre sa fine sensibilité. Kelly les élimine, ou bien les remplace par des banalités de conversation qui sont complètement en désaccord avec l'esprit de Destouches. Il élimine par exemple le passage où Ariste, plein de piété filiale, proteste contre ceux qui se moquent de la pauvreté de son père. Il omet complètement le passage où Mélite exprime son amour pour Ariste :

« Vous avoir pour époux
Est un bonheur pour moi si touchant et si doux :
Il me flatte à tel point, j'en suis si glorieuse
Que s'il était connu, je serais trop heureuse. (I 6)

La description de la réconciliation entre Mélite et Ariste, rapportée par la suivante Finette :

« Si tendre, si touchant et si rempli de charmes
Que notre philosophe en a versé des larmes
Et moi qui parle, moi, je ne puis y penser
Sans sentir que mes yeux sont tout prêts d'en verser »
(Elle pleure) (II 1)

devient dans la pièce anglaise :

« They are ten times fonder than ever » (1).

Le *Married Philosopher* eut un succès moyen. Pourtant, cette pièce, seule traduction d'une comédie sentimentale

(1) Cf aussi :

Destouches III. 13 } I. 6 } III. 4 } II. 1 } V. 9 } IV. 2
Kelly page 37 } page 10 } page 30 } pages 13-14 } pag. 66-69 } pag. 41-42

française faite pendant la première moitié du siècle, pose une question difficile à résoudre. On se demande si la modification de l'élément sentimental est due entièrement à la stupidité de Kelly, ou plutôt au fait que le public n'était pas encore préparé à toute la finesse sentimentale des auteurs français. En tout cas, cette traduction, faite à une époque où la comédie sentimentale devenait de plus en plus fréquente, est intéressante en ce qu'elle marque la première production d'un drame français de ce genre sur la scène anglaise.

Delisle de la Drèvetière, auteur comique peu connu par la postérité, jouit auprès de ses contemporains d'un succès étonnant. Delisle avait eu le premier l'idée de présenter l'Arlequin du théâtre italien sur la scène du théâtre régulier en qualité de critique de la société. Les deux comédies les mieux connues, *Thimon le Misanthrope* (1722) et *Arlequin Sauvage* (1721) montraient une critique sociale, une philosophie audacieuse qui électrisaient le public français, de sorte que pendant une bonne trentaine d'années les pièces de Delisle jouirent d'une popularité qui ne se ralentissait pas (1).

La comédie de Kelly est loin d'être une traduction littérale. Bien entendu, il garde toujours l'essentiel de Delisle, mais malheureusement la pièce de Kelly est beaucoup moins délicate que celle de l'auteur français. Chaque fois que Kelly s'écarte du texte français, c'est toujours pour introduire des traits plus vulgaires, plus bruyants. *Timon in Love* est écrit

(1) « La célébrité d'*Arlequin Sauvage* fut si grande et si longtemps soutenue, que quinze ans après, lorsque Voltaire annonça son *Alzire*, et le contraste des mœurs du Nouveau-Monde avec celles de l'Ancien, quelqu'un lui dit : « Je vois d'ici ce que c'est, c'est *Arlequin Sauvage* », mot que Voltaire n'oublia jamais et dont il fut piqué comme d'une vérité, quoique ce ne fût qu'une impertinence ». La Harpe. *Cours de Littérature*.

en prose, et est autant que possible anglicisé. Mais l'adaptation ne pouvait toujours pas éveiller le même intérêt à Londres que l'avait fait la pièce de Delisle à Paris. Arlequin n'était guère connu en Angleterre. Le public parisien s'amusait de voir son Arlequin bien connu dans des rôles tout nouveaux : le public londonien qui n'avait pas un Arlequin traditionnel au théâtre, ne prenait pas le même intérêt aux aventures de ce héros. Ainsi l'Arlequin de Delisle est devenu Pierrot dans la comédie de Kelly, et par conséquent une certaine partie de la signification de la pièce est perdue.

Pour résumer la valeur de Kelly en qualité d'adaptateur, on peut dire que tandis qu'il a tout l'honneur d'avoir été le premier à présenter ces deux drames nouveaux devant le public anglais, son manque de sensibilité d'esprit et de délicatesse de goût l'empêchait de produire des adaptations qui auraient pu exercer une influence réellement sérieuse sur la comédie anglaise.

James Miller (1706-1744) avait porté à la perfection l'art de se servir d'intrigues et de situations prises au théâtre français. Presque toutes ses six ou sept comédies sont des mélanges très ingénieux de deux ou de plusieurs intrigues d'origine classique ou contemporaine. *The Man of Taste*, imprimé en 1731, et joué à Drury Lane en 1735, eut un très grand succès. C'est un mélange extrêmement habile de *l'Ecole des Maris* et des *Précieuses Ridicules*. Pour *The Mother in Law* (1734), aussi un gros succès, Miller se sert de *M. de Pourceaugnac* et du *Malade Imaginaire*. Dans *The Universal Passion* (1737) c'est encore à Molière qu'il a recours, mais cette fois la pièce française, *La Princesse d'Elide*, est mélangée à des éléments pris chez Shakespeare (*Much Ado About Nothing*). *Le Caffé* de Rousseau inspire *The Coffee House*

(1737). *Art and Nature*, joué en 1738, se compose d'éléments pris chez trois auteurs français, à savoir : chez Delisle (*Arlequin Sauvage*), chez Rousseau (*Le Flatteur*), et chez Chollet, dont la petite comédie en un acte, *l'Art et la Nature*, avait été jouée cette année même à Paris. En 1739 Miller produisit « *An Hospital for Fools*, une adaptation de l'*Hôpital des Fous*, de Vadé.

Miller avait un talent tout particulier pour ce genre d'adaptation et remporta quelques succès assez importants. Malgré ses emprunts, il savait toujours ajouter des traits originaux à ses pièces. Même indépendamment de leur valeur comme adaptations, les comédies de Miller sont dignes de remarque à cause de l'exclusion absolue de tout ce qui pouvait déplaire au public du point de vue moral. En plus, son *Art and Nature* en particulier est marqué par une forte tendance sentimentale.

Si nous prenons la production dramatique des années 1728-1737 dans son ensemble, nous ne trouvons que très peu de pièces qui soient à la fois originales et d'une haute valeur littéraire. La grande majorité des auteurs se limitent à la production d'opérettes, de farces, de pantomimes, qui n'ont aucune valeur littéraire, et qui après des succès passagers tombent vite dans un oubli complet. Le public est capricieux, inconstant, et en ce qui concerne le théâtre plus classique, très difficile à satisfaire. Ainsi les auteurs qui veulent écrire des comédies régulières préfèrent prendre leurs intrigues et leurs situations chez Shakespeare et chez les Elizabethains, chez Molière et au théâtre français contemporain, que d'inventer une comédie toute neuve, toute originale, qui pourrait échouer à la première représentation si elle était condamnée d'avance

par une cabale d'ennemis personnels de l'auteur (1) et qui d'autre part, même si elle était un succès n'aurait à cette époque qu'une durée très limitée sur la scène. Les dramaturges professionnels vivent au jour le jour : aussi aiment-ils toujours mieux adopter le moyen le plus facile de construire des pièces, à savoir, celui d'emprunter et d'adapter. D'ailleurs, la pratique d'adapter des pièces françaises était déjà autorisée, pour ainsi dire, par l'usage des auteurs du premier quart du siècle. Les dramaturges ont une raison de plus, ils peuvent toujours prétexter de l'intérêt réel que prend leur public aux pièces françaises. Ainsi quelques auteurs comme Kelly, comme l'auteur inconnu de *Momus turned Fabulist* (1729) (comédie tirée du *Momus Fabuliste* par Fuzelier), comme Fielding (*The Miser*, etc...), adaptent en anglais des comédies entières. D'autres, comme Miller, mélangent plusieurs intrigues pour en faire une comédie nouvelle. Pourtant la grande majorité des dramaturges de ce temps se contentent de prendre aux auteurs français des situations, des passages, des personnages, qu'ils introduisent adroitement dans leurs comédies. Ainsi s'expliquent les emprunts que Fielding fait à Mo-

(1) Il n'y avait rien que les auteurs dramatiques craignissent plus que le « Damning ». Souvent une compagnie de jeunes élégants se chargeaient de faire siffler une pièce uniquement pour se divertir (Fielding se plaint de cette cruelle plaisanterie dans la préface de *l'Universal Gallant*). Mais encore plus fréquente était l'organisation par les ennemis personnels de l'auteur d'une compagnie de spectateurs qui devaient siffler dès la première scène la nouvelle pièce, quelle qu'en fût la valeur.

Cf. *Tom Jones*, XIII, 9.

« A new play which was to be acted that evening, and which a very large party had agreed to damn from some dislike they had taken to the author ».

T. J., XIII, II.

« This being a new play, at which two large parties met, the one to damn, and the other to applaud, a violent uproar, and an engagement between the two parties had so terrified our heroine that... ».

lière, ainsi l'idée que Charles Johnson prend dans le « *Jeu de l'Amour et du Hasard* » pour sa pièce « *Love in a Village* » (1728). Theophilus Cibber, Drury, et beaucoup d'autres font de nombreux plagiats de ce genre.

On attendait un génie qui pût reformer le théâtre anglais et corriger le goût public. Ce génie ne parut pas.

Remarquons ici que même ceux qui ne connaissaient pas le français avaient à cette époque toute opportunité de lire les grands auteurs classiques en traduction. A en juger d'après le nombre des éditions, la traduction était un métier assez lucratif. Pour Molière seul on connaît deux excellentes traductions, à savoir : les « *Select comedies of Moliere* (1733) dont nous avons parlé au commencement de ce chapitre, puis en 1739 une traduction de ses œuvres complètes par Henry Baker et James Miller.

Nulle étude qui traite de cette époque de la littérature anglaise ne serait complète si elle ne mentionnait cette personnalité remarquable, John Ozell. Un emploi très lucratif dans la cité de Londres le mettait à l'abri de tout ennui d'ordre financier. Fervent admirateur des lettres, il consacra tous ses loisirs à la littérature, ou plus particulièrement à la traduction dans sa langue maternelle d'œuvres étrangères. Il se préoccupait peu du succès de ses œuvres, il ne considéra jamais la littérature comme un métier. Travailleur infatigable, le nombre de ses traductions (pour la plupart traductions d'œuvres françaises) s'élève au chiffre étonnant de trente et une, parmi lesquelles plusieurs œuvres de longue haleine. Philosophie, beaux-arts, mémoires, histoire, romans, poésie, tous l'intéressaient également. Son théâtre se compose de neuf ou dix traductions de pièces de Molière, Corneille et Racine, telles que *le Cid*, *Britannicus*, *les Plaideurs*, *les*

Fourberies de Scapin, *M. de Pourreagnac*, etc.... Il avait aussi traduit le *Caton d'Utique*, de Deschamps, et le *Manlius Capitolinus*, d'Antoine de la Fosse.

Esprit médiocre et laborieux, Ozell produisit des traductions assez exactes, mais sans aucune distinction littéraire. Il n'avait jamais destiné ses pièces à la scène ; au fait, il connaissait trop peu les exigences pratiques du théâtre pour vouloir y rivaliser avec les dramaturges professionnels. Ses pièces étaient donc faites uniquement pour la lecture. Ozell mourut en 1743.

En dernier lieu, jetons un coup d'œil rapide sur la tragédie. Il n'y a, au fait, que peu de chose à dire à son sujet. Sous l'influence du classicisme français, les Anglais produisaient un genre tragique qui ne se conformait pas à toutes les règles classiques, et qui d'autre part ne conservait pas toute la liberté traditionnelle du théâtre anglais. Ce genre atténué, pseudo-classique, qui présentait presque uniquement des sujets classiques, était enfin tombé complètement en défaveur. De 1728 à 1737 la production de tragédies fut faible. D'une part, les puristes condamnaient la tendance déclamatoire de la tragédie anglaise, ainsi que le fait qu'elle n'observait pas toutes les règles classiques : d'autre part, le gros du public préférait des pièces plus divertissantes. Les auteurs tragiques avaient eu l'habitude d'aller à Corneille et à Racine pour leurs sujets : mais cet expédient ne servait plus, le public était las de pièces classiques. *The Rival Fathers* de Duncombe (1730), (tiré de la *Mort d'Achille* de Corneille), eut peu de succès. L'*Eurydice* de Mallet, la *Medea* de Charles Johnson, la *Merope* de Jeffreys furent toutes sifflées. Seules les tragédies de Voltaire jouissent d'un succès considérable. Comme Voltaire était déjà fort connu en Angleterre, le public anglais,

toujours intéressé par une nouveauté dramatique française, se précipita pour voir les adaptations de *Zaïre*, *d'Alzire*, et de *Mérope* (*Zara*, 1735, et *Alzira*, 1736, par Aaron Hill, *Mérope*, 1749). Notons aussi que Duncombe avait produit une adaptation de *Lucius Junius Brutus* (*Brutus*, 1732). L'infatigable Miller produisit en 1744 une adaptation de *Mahomet* (*Mahomet the Impostor*).

La liste de toutes les traductions et adaptations des tragédies de Voltaire serait longue (1). Il suffit de dire qu'il avait réussi à ranimer un intérêt pour la tragédie classique, intérêt qui avait semblé depuis quelque temps complètement éteint.

(1) V. H. L. Bruce. — *The Period of Greatest Popularity of Voltaire's Plays on the English Stage*.
Modern Language Notes, 1918 (20-23).

CHAPITRE III

La Théorie et les idées de Fielding

Le « Licensing Act » de 1737 fut pour Fielding une dure épreuve, d'autant plus dure qu'il avait maintenant à pourvoir aux besoins d'une famille. Le théâtre, jusqu'alors sa source principale de revenu, lui fut définitivement fermé. Avec des ennemis parmi les directeurs de théâtre, avec des adversaires puissants dans les milieux politiques, il ne pouvait plus espérer pouvoir continuer sa carrière dramatique. Aussi l'abandonna-t-il au moment même, comme il le dira plus tard, où il aurait dû la commencer. Sur le champ il prit une décision aussi caractéristique que bizarre. Le 1^{er} novembre 1737, il se fit inscrire au Middle Temple avec le dessein de reprendre, à l'âge de trente ans, cette carrière du barreau à laquelle ses parents l'avaient primitivement destiné. Il paraît que Fielding, qui avait toujours montré un certain penchant vers les choses juridiques, s'appliqua très sérieusement à ses études et en même temps cultiva avec une inlassable assiduité son érudition classique (1). Mais comme il fallait vivre cependant, il fit en 1739 son premier essai dans le journalisme, en deve-

(1) « His application while he was a student in the temple was remarkably intense : and tho' it happened that the early taste he had taken of pleasure would occasionally return upon him, and conspire with his spirits and vivacity to carry him into the wild enjoyments of the town, yet it was particular in him that amid all his dissipations, nothing could suppress the thirst he had for knowledge and

nant rédacteur en chef du « *Champion* », dont le premier numéro parut le 15 novembre 1739. Fielding continua à écrire des articles dans ce journal jusqu'au mois de juin 1741. Le « *Champion* » est intéressant parce qu'il marque la transition entre le dramaturge et le romancier : les articles que Fielding y écrit contiennent, en effet, beaucoup d'idées tant littéraires que morales qui se trouveront plus tard reproduites dans les pages de ses romans. En même temps, Fielding, toujours poussé par des besoins pécuniaires, entreprit pour les libraires des travaux divers, ouvrages d'ailleurs dont la plupart eurent un succès tout à fait éphémère et qui ne présentent aucun intérêt littéraire. Tout dernièrement, M. Cross a établi que Fielding à ce temps-là traduisit du français une « *Histoire de Charles XII* » par Adlerfeld, livre qui aurait pû faire naître dans son esprit cette antipathie de la « grandeur » qu'il exprimera si souvent dans la suite.

Le grand événement littéraire de l'année 1740 fut la publication de *Pamela*. Fielding, qui faisait continuellement campagne contre toute affectation morale, contre tout ce qu'il appelle « sham », critiqua sévèrement les principes littéraires et surtout moraux de Richardson, ainsi que les caractères des personnages de *Pamela*, qu'il considérait à la fois peu sympathiques et dénaturés. S'il n'avait pas lui-même écrit la parodie « *Shamela* » qui parut en 1741, du moins fut-il pour quelque chose dans sa production. Fielding conçut alors l'idée de développer cette parodie et d'en faire un roman, *Joseph An-*

the delight he felt in reading : and this prevailed in him to such a degree that he has been frequently known by his intimates to retire late at night from a tavern to his chambers, and there read and make extracts from the most abstruse authors for several hours before he went to bed, so powerful were the vigour of his constitution, and the activity of his mind ».

A. Murphy. — *Essay on the Life and Genius of H. Fielding...*

drews, qui en traitant des aventures d'un frère mythique de *Pamela*, serait une parodie plus complète de l'ouvrage de Richardson. Mais, heureusement pour la postérité, après avoir écrit quelques chapitres de parodie, il fut entraîné par son sujet, et au lieu de nous donner un roman burlesque, produisit une grande œuvre originale dans laquelle la parodie de *Pamela* ne joue qu'un rôle tout à fait secondaire. *Joseph Andrews* est, en effet, la première exposition d'un nouveau genre littéraire, dont les règles sont expliquées par Fielding dans sa préface. Il s'agit de l'épopée comique en prose.

En 1743, parurent les « *Miscellanies* », recueil en trois volumes de ses ouvrages déjà publiés, auxquels furent ajoutés « *A Journey from this World to the Next* » et « *The History of Jonathan Wild the Great* ».

Pendant les deux années suivantes, Fielding abandonne la littérature. Nous avons peu de renseignements sur cette époque, mais apparemment il s'applique à son métier d'avocat, et suit le circuit ouest des assises. En 1745, l'invasion du Prince Charles l'appelle au secours du Gouvernement, et entre novembre 1745 et juin 1746, il publie son journal politique « *The True Patriot* ». De nouveau, de décembre 1747 à novembre 1748, il rédige une publication du même genre appelée « *The Jacobite Journal* ».

Ces services rendus au Gouvernement obtinrent enfin une récompense dont Fielding avait bien besoin. Ses protecteurs, Lyttleton et le duc de Bedford lui procurèrent la charge de « *Justice of the peace* » du comté de Middlesex. Trois mois après sa nomination, il publia son chef-d'œuvre *Tom Jones*, dont le succès fut immédiat. Malgré les devoirs de sa magistrature, à laquelle il s'appliqua avec une énergie et une capacité rares à cette époque, il trouva tout de même le temps

d'écrire son dernier roman *Amelia*, qui parut à la fin de 1751. A peine ce roman était-il publié que Fielding, malgré l'état précaire de sa santé, s'occupait de la rédaction d'un nouveau journal. Le *Covent Garden Journal*, dans lequel il fait montre d'une grande richesse d'idées littéraires, est de beaucoup le meilleur journal qu'il ait publié. Pourtant, si Fielding a toujours l'esprit indomptable, sa santé est alors chancelante. Depuis dix ans, la goutte le martyrise. En 1754, le seul espoir qui lui reste est d'aller à l'étranger. Le 30 juin, il part pour Lisbonne, où il arrive le 6 août après un voyage dont il a écrit le récit de façon charmante et très caractéristique de sa manière. Le 8 octobre, se termine une vie de rude travail, de lutte continuelle contre l'adversité, mais ce qui fait l'honneur éternel de Fielding, c'est que ni le dur travail, ni les malheurs personnels, ni les défaillances de son corps n'avaient pu dompter la force de sa volonté et de son esprit.

Le premier roman de Fielding est, sur certains points, celui qui nous intéresse le plus. C'est là, en effet, qu'il développe sa théorie de l'épopée comique en prose, dont *Joseph Andrews* incorpora le premier les principes. Au sujet de cette théorie les critiques n'ont eu jusqu'à présent que peu de chose à dire. Comme il s'agissait de Fielding, surtout connu à cette époque comme un maître de l'ironie, ils ont hésité à prendre au sérieux une préface qui pouvait contenir autant de badinage que de raison. Pourtant, je partage avec M. Digeon, dont l'excellente critique des romans de Fielding a paru il y a quelques années, l'avis que Fielding avait écrit la majeure partie de *Joseph Andrews* avec le ferme dessein de créer un nouveau genre littéraire comme il l'expose dans sa préface. En effet, l'examen de la construction de *Joseph Andrews* révèle que Fielding s'est soumis à une discipline épique, à une

discipline classique. Pourtant, pour compléter cette courte exposition de la théorie littéraire de Fielding d'après la Préface de *Joseph Andrews*, il faut que nous étudions les idées qui sont émises dans les chapitres qui servent d'introduction aux divers livres de ce roman, et aussi à ceux de *Tom Jones*. En outre, nous devons puiser dans cette véritable mine d'idées littéraires qu'est le *Covent Garden Journal*.

En étudiant les théories littéraires de Fielding, on doit tenir compte de trois influences : celle de ses études classiques, celle des théoriciens français qui avaient écrit sur les littératures anciennes, et enfin, celle des critiques et philosophes du grand siècle en France.

C'est le *Champion* qui nous donne pour la première fois une indication de la vaste érudition de Fielding ; elle apparaît aussi dans *Joseph Andrews*. Pourtant, cette érudition classique est d'un caractère tout spécial. On s'étonne de trouver que sa bibliothèque d'auteurs classiques se compose en grande partie d'éditions françaises. A en juger par le catalogue de ses livres, et surtout par le fait qu'il cite toujours les éditeurs et les critiques français, on est disposé à croire que Fielding comprend les auteurs anciens comme les avaient interprétés les critiques de l'époque classique en France (1). Le catalogue de sa bibliothèque n'indique, en effet, qu'une partie de ses lectures. Aux Ablancourt, aux Dacier, aux Baudoin, aux Bossu, etc... qui y sont énumérés, il faut ajouter Terrasson, La Motte, Boissi, l'Abbé Banier, et beaucoup d'autres. De leur critique et de leurs théories, Fielding montre dans

(1) Je n'ai pu trouver dans les œuvres de Fielding aucun passage où il cite une édition anglaise des classiques. Les éditeurs et les théoriciens français, au contraire, sont constamment cités, surtout les Dacier et Le Bossu.

ses œuvres une connaissance intime. On remarque d'ailleurs que les ouvrages sur le poème épique paraissent l'intéresser plus vivement que tous les autres, à l'exception peut-être des critiques sur Lucien, auteur qui a exercé une influence considérable sur quelques-unes de ses œuvres (1). Parmi les critiques français qui ont écrit sur l'épopée, ceux qu'il connaissait le mieux, et ceux qu'il cite le plus souvent sont : Dacier, Madeleine le Fèvre (la future Mme Dacier) et le plus important de tous, le P. Le Bossu.

Toute cette érudition joue dans les œuvres de Fielding un rôle que l'on ne peut pas négliger. Fielding possédait, en effet, un don qui était devenu à cette époque de plus en plus rare ; à savoir : une connaissance intime des auteurs anciens. Il avait cultivé cette connaissance en lisant la critique et les théories de l'époque classique en France. Dans un sens, Fielding est le dernier représentant de l'époque classique, cette époque où la connaissance des auteurs anciens était considérée comme indispensable aux écrivains, et où elle apparaissait partout dans leurs œuvres. Fielding déplore constamment la décadence des études grecques et latines en Angleterre. Il a, en effet, consacré à ce sujet un grand nombre de ses articles dans le *Champion*, et surtout dans le *Covent Garden Journal*, en citant constamment les auteurs classiques et les critiques français du grand siècle. Dans les romans, la fréquence de ses excursions dans des propos classiques l'expose souvent à se faire taxer de pédant par certains critiques.

L'influence des anciens, et du classicisme français, se montre encore dans la construction de ses romans. Pourquoi a-t-on si constamment négligé les qualités de Fielding théo-

(1) Notamment sur le *Journey from this World*, et sur *Jonathan Wild*.

ricien, critique littéraire et essayiste, et pourquoi s'est-on contenté de ne voir en lui que le peintre de la « Joyeuse Angleterre » ? Pourquoi a-t-on oublié que Fielding connaissait les œuvres de Boileau, les théories du classicisme français, et que ses romans sont construits selon une théorie bien définie qui les soumet à une discipline réellement classique ?

L'influence des classiques sur l'esprit de Fielding était telle qu'il conçut l'idée d'appeler son genre de roman « épopée comique » en prose ! Nous ne pouvons douter qu'il prit cette affirmation fort au sérieux : en effet, dans ses essais dans *Joseph Andrews* et *Tom Jones*, il expose les règles de son genre en grand détail, et de plus, pour justifier sa prétention d'être auteur épique, il se prononce sur cette grande question qui avait été si discutée dans la bataille des « Anciens » et des « Modernes » en France ; à savoir : la question de la forme que doit prendre l'épopée moderne. Fielding connaissait les arguments des deux camps ; sa bibliothèque, et les allusions fréquentes qu'il fait à la question dans le *Champion* et dans le *Covent Garden Journal* confirment ce qui est déjà suffisamment indiqué dans les essais de *Tom Jones*. Ainsi, dans l'exposition de sa théorie, Fielding aborde la question sous un nouvel angle — il revendique son droit comme moderne de formuler des règles qui soient en accord avec le goût, les mœurs, les croyances, et l'intelligence de son pays et de son siècle. En théorie, et en sa qualité de disciple des classiques, il garde toujours pour les « Anciens » en général un grand respect, et il leur emprunte certaines idées, certaines conceptions, une certaine discipline, qui reparaissent dans la définition de son genre. Pourtant, Fielding est franchement réaliste. En écrivant sur l'épopée moderne telle qu'il propose de la construire, il prend chez les « Mo-

dernes » certains arguments qui servent à justifier la forme révolutionnaire de son ouvrage. A vrai dire, ce que fait Fielding est de soumettre à une discipline classique des éléments qui font partie des diverses traditions du roman, et de prétendre que c'est là la forme que doit prendre l'épopée moderne.

Fielding possédait un exemplaire des œuvres de Boileau. De plus, il connaissait, et les cite très souvent deux ouvrages où est exposée la théorie classique française sur deux sujets qui étaient particulièrement importants pour lui. Ces ouvrages furent le *Traité du Poème Epique* du P. Le Bossu, et les *Réflexions sur le Ridicule* de l'Abbé Bellegarde. Le Bossu « honoré de la haute estime de Boileau », est en quelque sorte un disciple de l'auteur de *l'Art Poétique*. Sa prose n'est d'ailleurs trop souvent qu'un calque des vers de Boileau. Le *Traité du Poème Epique* avait été traduit en anglais, en 1695, sous le titre de *Monsieur Bossu's Treatise of the Epick Poem*, et plusieurs éditions de cet ouvrage avaient paru depuis. Fielding, d'ailleurs, possédait un exemplaire français. De tous les théoriciens français, Le Bossu est celui que Fielding cite le plus souvent, et toujours avec le plus grand respect, et comme une autorité de tout premier rang (1). Exception faite de certaines théories qui sont toutes particulières

(1) Dans *T. J.* et dans le *C. G. J.* il le range avec Aristote, Horace et Longin « those noble critics, to whose labours the learned world are so greatly indebted. Such were Aristotle, Horace and Longinus among the ancients, Dacier and Bossu among the French, and some perhaps among us who have certainly been authorised to execute at least a judicial authority in *foro literario* » *T. J.* (XI, I).

« The constitutions of Aristotle, Horace, Longinus, and Bossu, under which the state of criticism have so long flourished... *C. G. J.* (N° 1).

à Le Bossu (1), le *Traité* est un exposé très complet et très érudit de la conception classique française des règles de l'épopée, et pour cette raison nous pourrions nous borner à l'étude des rapports de certaines de ses idées avec celles de Fielding. Mme Dacier est en quelque sorte un disciple de Le Bossu. Ses *Causes de la Corruption du Goust* (dont Fielding possédait un exemplaire) sont un exposé des règles épiques telles que les avait interprétées Le Bossu.

Mais c'est aussi un livre de combat. Elles soutiennent contre les attaques de La Motte-Houdar l'idée classique de la perfection d'Homère.

Avant de discuter les rapports des théories de Fielding avec les idées des critiques français qu'il avait lus, citons d'abord ses paroles mêmes où il expose la théorie de l'épopée comique en prose.

« L'épopée, aussi bien que le drame, peut être tragique
« ou comique. Homère, qui est le père du genre, nous a
« fourni un modèle de chaque espèce, mais malheureuse-
« ment la dernière espèce (2), celle dont Aristote dit (3)
« qu'elle était à la comédie ce que l'*Iliade* est à la tragédie,
« a été entièrement perdue. Et peut-être le fait que nous n'a-
« vons pas d'exemple de poème de ce genre écrit par un au-
« teur de l'antiquité est dû à la perte de cet illustre modèle,

(1) Le Bossu professait une grande vénération pour l'épopée homérique. Pour lui, Homère n'a pas de défaut. Etant d'ailleurs un moraliste incorrigible, il va même jusqu'à dire que « la première chose par où l'on doit commencer pour faire une fable est de choisir l'instruction et le point de morale qui lui doit servir de fond, selon le dessein et la fin que l'on se propose...., il faut ensuite réduire cette vérité morale en action ».

Pourtant, si l'on met hors de cause quelques bêtises de ce genre, on peut dire que le *Traité* est l'exposition classique des idées des « Anciens » sur l'épopée.

(2) *Margites*.

(3) *Poétique*, 4.

« qui, s'il eût survécu, n'eût pas manqué de trouver ses
« imitateurs aussi bien que les autres poèmes de cet illustre
« original.

« Par conséquent, si le genre épique peut être tragique
« ou comique, je n'hésite pas à affirmer qu'il peut être égale-
« ment en vers ou en prose. Il est vrai qu'il lui manquera une
« caractéristique que le critique cite parmi celles qui consti-
« tuent le poème épique, je veux dire la forme poétique. Pour-
« tant, lorsqu'un écrit quel qu'il soit contient tous les élé-
« ments nécessaires à l'épopée, tels qu'une fable, une action,
« des caractères, les sentiments, et le style, et qu'il ne lui
« manque que la forme poétique, il me semble raisonnable
« de le considérer comme appartenant au genre épique : sur-
« tout puisque aucun critique n'a encore jugé à propos de lui
« assigner une autre place, ou de lui donner un nom particu-
« lier. Voilà pourquoi le *Télémaque* (1) de l'évêque de Cam-
« brai me paraît appartenir au genre épique aussi bien que
« l'*Odyssée* d'Homère. En effet, il est à la fois plus juste
« et plus raisonnable de classer cet ouvrage parmi ceux dont
« il ne diffère que par une seule de ses caractéristiques, que
« de le confondre avec d'autres auxquels il ne ressemble que
« par le seul fait d'être écrit en prose, ouvrages tels que ces
« productions volumineuses, généralement appelées *Romans*,
« comme *Clélie*, *Cléopâtre*, *Astrée*, le *Grand Cyrus*, et com-
« bien d'autres, dans lesquelles on ne trouve, selon moi,
« pas grand'chose d'instructif ni de plaisant.

« Un roman comique est donc une épopée d'espèce co-
« mique écrite en prose, qui diffère de la comédie de la
« même manière que l'Epopée sérieuse diffère de la tragédie,

(1) Fielding possédait un exemplaire de *Télémaque*.

« à savoir, en ce que son action est plus étendue et plus vaste,
« et les incidents et les caractères qu'on y rencontre sont
« plus nombreux et plus variés. Pour ce qui est de la fable
« et de l'action, il diffère du roman sérieux en ce que celles-ci
« doivent avoir dans l'un, un caractère de noblesse et de
« gravité, tandis que dans l'autre, elles prennent une allure
« plaisante et ridicule. Il en diffère encore dans ses caractères,
« en présentant des personnages appartenant aux classes
« inférieures de la société, et par conséquent de mœurs vulgaires,
« tandis que le roman sérieux ne nous présente que
« des personnages élevés. Enfin, il en diffère dans les sentiments
« et dans le style, en mettant le ridicule à la place
« du sublime ».

Voilà donc la théorie de Fielding ! Voilà en quoi consiste sa prétention de faire une épopée. Etant donné cela, il est évident que Fielding peut tirer profit d'éléments pris chez les romanciers qui l'ont précédé, mais il va les soumettre à une certaine discipline, il va les remanier selon une conception bien définie.

Passons maintenant à l'œuvre du P. Le Bossu (1). Naturellement, ce serait le comble de l'ineptie de prétendre que la

(1) Le Bossu divise son *Traité* en six livres, de la façon suivante :

Livre 1 : De la Nature de l'Epopée.

Livre 2 : De la Matière, ou de l'Action Epique.

Livre 3 : De la Forme, ou de la Narration.

Livre 4 : Des Mœurs, et du caractère des personnes humaines.

Livre 5 : Des Machines, ou de la présence et de l'action des Divinités.

Livre 6 : Des Pensées et de l'Expression.

Les livres 4 et 6 sont évidemment en grande partie hors de cause, vu que Fielding a expliqué que ses personnages appartiendront aux classes inférieures de la société, et que dans les sentiments et le style, il mettra le ridicule au lieu du sublime.

Pourtant, dans un de ses essais que nous étudierons plus tard, Fielding a discuté le sujet du livre 5 du *Traité*, ce que nous n'aurions pas cru nécessaire chez un auteur moderne.

théorie du *Traité* a joué plus qu'un rôle tout secondaire dans la formation des romans de Fielding. La grande majorité des préceptes de Le Bossu n'ont pas le moindre rapport avec le genre du roman. Pourtant, il est intéressant de rechercher quelles étaient les idées, quelles étaient les règles que Fielding a dû trouver utiles dans ce livre qui exprime si bien la conception du classicisme français à l'égard de l'épopée.

Le Bossu (1) commence par la définition du poème épique. Puis il ajoute :

« Mais si l'on écrivait une épopée en prose, serait-ce un poème épique ? Je ne le crois pas, parce qu'un poème est un discours en vers. Cela néanmoins n'empêcherait pas qu'elle ne fût une épopée » (liv. I., chapitre V).

Voilà ce qui peut justifier la théorie de Fielding. Pour Fielding qui faisait grand cas des œuvres du P. Le Bossu, cette sorte d'autorisation aurait pu compter pour quelque chose dans sa décision d'appeler son ouvrage une épopée comique en prose (2).

L'Epopée est plus pour les mœurs et pour les habitudes que pour les passions. Celles-ci naissent tout à coup, et leur

(1) M. A. Digeon, au chapitre VI de sa thèse remarquable sur « Les Romans de Fielding » a effleuré la parenté entre certaines idées de Fielding et du P. Le Bossu dans une longue note au bas de la page 285. Comme quelques-unes de ses citations du P. Le Bossu me semblent particulièrement bien choisies, j'en reproduis quatre ou cinq dans ce chapitre.

(2) Fielding pouvait certainement justifier sa théorie selon la conception de l'Epopée que se faisaient les Modernes. Voilà par exemple, l'opinion de La Motte-Houdart.

« Pour moi, j'avoue que je ne vois rien d'absolument essentiel au Poème Epique que le récit d'une action. Que cette action soit grande, pathétique, ou simplement agréable ; qu'elle se passe entre des Rois, ou entre des personnes moins distinguées ; qu'on y prodigue le merveilleux, ou qu'on s'y contente de causes naturelles : ces différences feront bien de nouvelles espèces, mais elles ne changeront pas le genre ».

Discours sur Homère, page 18.

violence est de peu de durée : mais les habitudes sont plus tranquilles et cessent ou s'impriment plus lentement. Donc, l'Action épique ne pouvait être renfermée en un jour.

La fin du Poème Epique est de donner des instructions morales à toute sorte de personnes en général et en particulier. (I, 4).

Fielding affirme si souvent le but moral de ses livres, et toujours exactement dans ce sens, qu'un commentaire n'est guère nécessaire.

La fin de la Poésie est de plaire. (I, 5).

Les personnes du commun sont aussi sujettes que les grands seigneurs à perdre leur bien, et à ruiner leurs familles par la colère et les divisions, et par la négligence et le peu de soin qu'ils prennent de leurs affaires. Ils ont autant besoin des leçons d'Homère que les rois : ils sont aussi capables d'en profiter. (I, 10).

Voilà la théorie du roman vulgaire que Fielding développe.

L'Action épique a quatre conditions. La première est son unité, la seconde son intégrité, la troisième son importance, et la quatrième sa durée. (II, 7).

Aristote ne dit pas seulement que l'action épique doit être une ; il ajoute qu'elle doit être entière, parfaite et achevée : et que pour cet effet elle doit avoir un commencement, un milieu, et une fin....

Ces trois parties d'un tout sont désignées d'une manière bien vague par les termes de commencement, de milieu, et de fin : on peut les interpréter par le plus précis en disant que les causes et les difficultés que l'on prend de faire une Action sont le commencement de cette Action, que les effets de ces causes et les difficultés qui se rencontrent dans l'exé-

cution des desseins en sont le milieu : et que la résolution de ces difficultés sont la fin de l'Action. Cette fin et ce dénouement peuvent arriver de plusieurs manières, car quelquefois l'Action se terminera par la reconnaissance de quelque personne que l'on ne connaissait point : quelquefois, sans reconnaissance il y a un grand changement dans la fortune de quelque personnage, etc... (II, 9).

Ceci s'applique intégralement à Joseph Andrews et à Tom Jones.

Nos poètes ne nous ont point donné d'exemples d'un héros qui demeure misérable et qui succombe. Les fins tristes sont bonnes pour la tragédie. Elles y étaient beaucoup mieux reçues autrefois qu'elles ne le sont aujourd'hui....

Mais ces raisons ne sont pas pour l'Epopée, puisqu'elle est moins pour purger les passions que pour faire quitter les mauvaises habitudes et pour en faire prendre de bonnes. (II, 7).

Mais s'il faut s'arrêter à l'autorité, je ne sçai s'il trouvera quelque exemple d'un poète qui finisse son ouvrage par le malheur de son héros. En effet, le Poème Epique, ayant une action beaucoup plus étendue que celle du Théâtre, il aurait, ce semble, bien moins satisfait ses lecteurs si après tant de peines et de si longs travaux dont cette espèce de poème est toujours remplie, il les conduisit à une fin funeste et malheureuse (II, 17).

Pour Fielding, le dénouement heureux est absolument nécessaire. Pour l'amener, il a même recours à des reconnaissances opportunes, auxquelles, à vrai dire, il prépare d'avance le lecteur, mais qui sont tout de même tant soit peu en désaccord avec le caractère naturaliste du roman. Cependant, comme il veut corriger les mœurs par le ridicule, et

en amusant, il faut nécessairement que la fin soit heureuse. Ce qui revient, en somme, à la règle de Le Bossu.

Les qualités de la Narration, elle doit être agréable, vraisemblable, touchante, admirable et active. (III, 5.).

Ils ont commencé de telle sorte que leurs personnages, ayant une fois paru, n'ont jamais cessé d'agir jusqu'à la fin du poème. (III, 4).

Voilà une règle qui est appliquée à la lettre dans la construction de *Joseph Andrews*. Joseph, Adams, et Fanny, une fois parus ne quittent pas la scène. Le Bossu dit, en outre :

Il faut prendre garde à ne point décrire d'Action ou d'Aventure un peu longue sans personnages intéressés.

Aristote enseigne (au sujet du caractère du héros) qu'il ne soit ni au-dessus du commun des hommes par sa vertu et par sa justice, ni au-dessous par ses crimes et par sa méchanceté. (IV, 5).

Voici l'idée de Fielding sur ce sujet. Il s'adresse à son lecteur :

« Nous devons t'avertir... de ne pas condamner un caractère comme mauvais parce qu'il n'est pas parfaitement bon.... A vrai dire je doute un peu qu'un simple mortel soit jamais parvenu à ce degré suprême d'excellence, ou qu'il ait jamais existé un monstre assez complet pour justifier le « nulla virtute redemptum a vitiis, » de Juvénal.

Ailleurs, Le Bossu dit, en citant comme autorités Homère, Aristote, et Horace :

Ces trois grands hommes n'ont jamais prétendu que l'Achille de la Fable fût un modèle de vertu (II, 17).

Naturellement, *Joseph Andrews* a un caractère tout à fait spécial, puisque ce caractère est la parodie de la fameuse

« vertu » de sa sœur Pamela. Mais Tom Jones, toute proportion gardée, bien entendu, vu le rang du héros, se conforme assez bien à cette règle.

Car on doit bien distinguer la vaillance en général avec la vaillance d'Achille, et ne pas confondre avec celle-ci la valeur d'Enée (IV, 14).

Dans T. J., X. I., Fielding avertit son cher lecteur de ne pas trouver trop de ressemblance entre certains caractères présentés dans ce roman. — « Il faut que tu saches, ami, qu'il existe certains traits caractéristiques qui sont communs à la plupart des individus de la même profession ou du même métier. Pouvoir conserver ces traits, et en même temps en diversifier les effets est un des talents d'un bon écrivain. Savoir marquer la distinction précise entre deux personnes qui agissent sous l'influence du même vice en est un autre; et comme ce dernier talent se trouve chez très peu d'auteurs, de même il est très peu de lecteurs qui sachent vraiment le discerner ».

Ce que nous disons ici n'est pas pour exclure du poème ce que la morale condamne. Un poète ne doit jamais donner de mauvais exemples mais il y a bien de la différence entre un mauvais exemple et l'exemple d'une mauvaise action ou d'une mauvaise personne.

Notons sur ce propos deux passages de Fielding :

« Les faibles et les défauts des hommes qui ont en même temps beaucoup de bon deviennent plus saillants à cause des vertus qui les aggravent par le contraste : et quand nous voyons ces défauts entraîner des conséquences funestes pour nos personnages favoris nous apprenons non seulement à les éviter, mais à les haïr pour le mal qu'ils ont fait à ceux que nous aimons » (T. J., X. I.).

« On m'objectera peut-être, qu'en dépit des principes que je viens moi-même de formuler, j'ai introduit dans cet ouvrage des vices, même d'une espèce très noire — à quoi je répons.... qu'ils ne sont jamais exposés comme des objets de ridicule, mais d'horreur [J. A. (Préface)].

On pourrait très facilement multiplier ces exemples, surtout ceux qui définissent la construction de l'épopée. Pourtant, on doit remarquer la façon dont Le Bossu insiste sur le but moral de l'épopée. Le Père évidemment porte à l'extrême ses exigences à ce sujet, mais il est remarquable que Fielding, en théorie du moins, semble adopter dans une certaine mesure quelques-uns des préceptes du *Traité*. Ainsi affirme-t-il constamment le but moral de ses romans, de ses caractères, de ses événements, etc..., il s'explique, il se justifie d'une façon qui est souvent tout à fait conforme aux préceptes du *Traité*. Ce transport dans le roman de Fielding d'une théorie qui provient du classicisme français apparaît comme quelque chose de particulièrement curieux.

Une partie essentielle de l'épopée, telle que la conçoit Homère, se trouve dans l'action des Dieux et l'emploi du « merveilleux ». C'est sur ce point que les censeurs d'Homère avaient lancé leurs plus âpres critiques au cours de la bataille des Anciens et des Modernes. Fielding, comme nous l'indiquent les allusions fréquentes qu'il fait à cette querelle littéraire, connaissait très bien les arguments de l'un et l'autre camp. En général, ses sympathies se tournaient vers les Dacier, dont il admirait la vaste érudition classique. Lui-même en grand admirateur d'Homère méprisait en principe ceux qui critiquaient l'épopée grecque sans bien la connaître. Mais, ajoutons que cette admiration d'Homère n'était ni aveugle, ni fanatique. Tout en souscrivant d'une façon générale à l'in-

interprétation que font Dacier et Le Bossu des règles épiques, Fielding, qui était avant tout un réaliste, ne pensait pas comme eux, que l'intervention des dieux embellissait l'épopée homérique. Ces questions l'intéressaient beaucoup, de sorte qu'il trouva l'occasion et d'émettre sa propre critique sur l'épopée homérique et sur l'emploi du « merveilleux », et d'exposer la théorie de son propre genre. Apparemment, il prenait assez au sérieux sa prétention de faire une épopée comique pour vouloir justifier son exclusion du surnaturel et du merveilleux comme inconciliable avec le réalisme, et avec la nécessité de présenter dans un roman moderne, et surtout dans un roman à intentions morales, des actions et des caractères qui ne choquent pas le bon sens du lecteur.

Le premier chapitre du livre VIII de *Tom Jones* est consacré à l'exposition de ces principes. En lisant cet essai, on est très sérieusement disposé à croire que Fielding l'a écrit sous l'influence de certaines idées exprimées dans le *Discours sur Homère* de La Motte-Houdart (un ouvrage qu'il connaissait), qui ont une ressemblance frappante avec celles qui sont exposées dans ce chapitre. Il commence ainsi l'exposé des principes qui doivent être observés dans le roman moderne.

« Je pense d'abord qu'on peut fort raisonnablement exiger de tout auteur qu'il ne dépasse les limites du possible, et qu'il se rappelle qu'il n'est guère possible de croire ce qu'il est impossible de faire » (1).

(1) Houdart de La Motte. *Discours sur Homère*.

« C'est encore sur la nature de l'homme que sur l'ouvrage d'Homère qu'il faut établir quel doit être dans un Poète le tempérament du vraisemblable et du merveilleux, et prescrire les véritables bornes de l'un et de l'autre » (page 25).

« L'homme n'est touché que de ce qu'il croit. Un poète ne lui doit donc proposer que des choses qu'il puisse croire, et qui aient du moins l'apparence de la vérité. L'homme n'admire que ce qu'il trouve extraordinaire : le Poète ne lui doit donc proposer que des

Fielding déplore qu'il soit impossible de croire certaines histoires prodigieuses et miraculeuses trouvées dans Homère. Puis il continue :

« Je voudrais aussi de tout mon cœur qu'Homère eût connu la règle prescrite par Horace de n'introduire les agents surnaturels que le plus rarement possible. Nous n'aurions pas vu ses dieux se présenter pour des motifs des plus banaux, et souvent se comporter de manière non seulement à perdre tout titre au respect, mais à devenir des objets de mépris et de dérision... » (1).

Puis il ajoute qu'il s'arrête trop longtemps sur une doctrine qui ne peut être d'aucun usage à un écrivain chrétien, vu que celui-ci ne peut pas introduire dans ses ouvrages ces êtres divins qui font partie de sa croyance. Aussi serait-il

choses hors de l'ordre commun, et pour concilier ces deux principes qui paraissent si opposés, il doit donner au merveilleux les couleurs de la vérité, par des préparations si vraisemblables que les prodiges même dont il veut frapper l'esprit en paraissent comme des suites naturelles. Il doit proportionner les préparations à la singularité des événements afin de leur donner tout ensemble de quoi surprendre et de quoi se faire croire (pages 25-26).

« Voilà ce me semble, quelle doit être essentiellement l'union du vraisemblable et du merveilleux, mais il entre bien de l'arbitraire dans l'application de ce principe. Les mœurs, les opinions des peuples sont différentes : et ces mœurs, ces opinions fondent pour eux un merveilleux particulier, et des vraisemblances différentes : ainsi un poème pourrait être excellent dans un pays, qui ferait pitié ailleurs, parce que les choses réputées grandes en ce pays-là seraient jugées petites dans un autre. Le point est de sentir au juste jusqu'où l'on peut compter sur la crédulité de ses lecteurs, et de mesurer exactement ses hardiesses à leurs lumières » (page 27).

- (1) « Il fallait que les Grecs fussent encore dans l'imbécillité de l'enfance pour s'être contentés des dieux d'Homère, car quoi qu'on en dise, il n'en a introduits que de méprisables de quelque côté qu'on les considère » (page 27).

« Si l'on regarde ces dieux du côté de l'intelligence et de la volonté, ils ont encore toutes nos faiblesses et tous nos vices : ignorance des événements, inconstance dans leurs désirs, imprudence dans leurs projets, injustice dans leurs actions. Ils se laissent surprendre les uns aux autres, je n'en excepte pas Jupiter même. Ils s'irritent et s'apaisent par caprice comme des enfants (page 28).

d'une puérilité révoltante d'aller chercher dans la mythologie quelqu'une de ces divinités qui ont été détrônées depuis longtemps. Pour la même raison, il affirme que rien n'est plus froid, rien n'est plus absurde, que l'invocation d'une Muse par un moderne. Selon Fielding, les seuls agents surnaturels qui puissent être permis aux auteurs modernes sont les esprits, mais il n'en conseille pas du tout l'emploi dans les ouvrages dont l'auteur (pour employer sa propre expression) pourrait être mortifié de voir le lecteur pris d'un fou rire.

« L'homme donc (à moins de circonstances vraiment extraordinaires) est le sujet le plus élevé qui s'offre à la plume de notre historien ou de notre poète, et en rapportant ses actions, il faut avoir grand soin de ne pas dépasser la capacité de l'agent que nous décrivons » (1). Cette affirmation établit l'essentiel du roman comique.

Fielding précise maintenant la différence entre les règles observées par l'historien d'une part, et par le poète épique de l'autre. En ce qui concerne celui-ci, il affirme que le possible ne suffit pas pour le justifier, qu'il doit, en outre, observer les lois de la vraisemblance. Puis il cite une loi (en disant que si elle n'est pas d'Aristote, du moins est-elle d'un homme sensé) qui veut que la réalité du fait ne soit point une excuse pour le poète qui raconte une chose incroyable (2).

Evidemment, cette règle ne s'applique pas à l'historien, qui est obligé de relater les événements tels qu'ils les trouve,

(1) Cf. page 86, note 1.

(2) Cf. page 86, note 1.

Cf. aussi Boileau (sur le théâtre).

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable ;
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ;
Une merveille absurde est pour moi sans appas,
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Art Poétique, III, 47-50.

même lorsqu'ils sont assez extraordinaires pour pouvoir faire naître chez certains quelque scepticisme. En somme, les historiens rapportent des événements, des caractères célèbres dont la véracité est attestée aux yeux de la postérité par un concours de témoignages et une foule d'autres auteurs, de sorte que personne ne doute que des hommes aussi vertueux que Trajan et Antonin, et aussi cruels que Néron et Caligula aient été jadis les maîtres du monde⁽¹⁾.

« Mais nous, qui n'avons affaire qu'aux caractères privés.... nous nous trouvons dans une position plus délicate. Comme nous n'avons ni notoriété publique, ni concours de témoignages, ni documents pour soutenir et confirmer ce que nous rapportons, il vaut mieux nous tenir dans les limites, non seulement du possible, mais aussi du probable » (2).

En dernier lieu, il exige que non seulement les actions restent dans le domaine des facultés humaines, et telles qu'on les puisse attribuer à des agents humains, mais aussi qu'elles soient en harmonie avec le caractère des acteurs. Cela exige un jugement très sûr, et une connaissance très exacte de la nature humaine.

Si les auteurs observeront ces restrictions, ils seront au-

(1) « On sait la diverse économie de l'Histoire et du Poème dans la peinture des hommes. L'Histoire les représente en détail : elle raconte les actions de tels et de tels hommes qui ont eu le plus de part aux événements célèbres : mais elle n'est responsable que de la vérité, quelque bizarre qu'elle puisse être ».

Discours sur Homère, page 48.

(2) « Le Poème emploie une méthode toute contraire : il ne représente pas tels et tels hommes : mais il invente des personnages exprès pour donner en eux une idée de certaines passions, de certains vices, ou de certaines vertus, et il rassemble avec art dans ces personnages des effets sensibles et continus pour en faire mieux sentir la nature : au lieu que dans l'histoire ces effets, étant moins choisis et plus interrompus, ils n'en donnent pas une idée si vive et si distincte.

Discours, page 49.

Cf. aussi page 86, note 1.

torisés, selon l'avis de Fielding, à se servir autant qu'ils le voudront du « merveilleux ». — « Et même, s'il se tient dans les limites du croyable, plus il surprendre son lecteur, plus il captivera son attention, plus il le charmera... » (1). En un mot, le grand art est de mêler la vérité à la fiction afin de mêler le croyable au surprenant.

Pour terminer, il fait une observation nécessaire sur la nature des caractères et des événements dans l'épopée comique en prose, en disant que bien que tout bon auteur doive se renfermer dans les bornes de la vraisemblance, il ne suit pas nécessairement que les caractères et les événements qu'il invente doivent être communs et rebattus, tels qu'on en peut rencontrer à chaque coin de rue, etc...; qu'il ne lui est pas défendu non plus de présenter des personnes et des choses qui peuvent être inconnues à une grande partie de ses lecteurs. Des scènes qui se déroulent dans la haute société par exemple dépassent l'expérience d'apprentis et de clercs, et réciproquement, mais elles n'en sont tout de même pas moins vraies. Ainsi Fielding affirme que si l'écrivain s'est conformé exactement aux règles indiquées ci-dessus, il a accompli son devoir, et a quelques droits à la confiance de ses lecteurs.

*
**

Ayant défini la nature de l'épopée comique en prose, Fielding s'explique sur le rôle que joueront le comique et le burlesque dans son roman (2). Il admet que le burlesque puisse être employé parfois dans le langage, par exemple pour amuser le lecteur par une description héroï-comique

(1) Cf. page 86, note 1.

(2) Préface de *Joseph Andrews*.

d'une bataille : mais il établit qu'il ne doit pas être introduit ni dans les sentiments ni dans les caractères. Il dit que le burlesque est à la littérature ce que la caricature est à la peinture. La distinction que Fielding fait entre la caricature et le comique est devenue classique (1). Celle-là, d'après lui, consisterait dans la représentation d'objets monstrueux ; elle déforme la nature en présentant des attitudes forcées ; tandis que celui-ci doit se borner à copier exactement la nature, de la juste imitation de laquelle peut sortir tout le plaisir que l'auteur propose de faire passer dans l'âme du lecteur intelligent et éclairé.

« Et s'il existe un motif pour lequel un auteur comique doive être jugé plus sévèrement qu'aucun autre pour s'être écarté de la nature, c'est sans doute parce qu'il n'est pas toujours également facile à un poète sérieux de trouver le grand et le merveilleux : au lieu que la nature fournit abondamment à celui qui sait l'observer, des sujets plaisants et ridicules ».

C'est le ridicule, en somme, qui sera pour Fielding la source du comique. Il commence en disant qu'il n'existe pas encore une définition exacte, que même l'Abbé Bellegarde qui a écrit un traité sur le ridicule (2), bien qu'il en ait distingué plusieurs espèces, n'a jamais remonté à sa source.

(1) Hogarth recommande le passage de Fielding sur la caricature comme la définition par excellence du genre. Elle est, en effet, la définition que la postérité a généralement adoptée.

(2) Les nombreuses œuvres de Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, mieux connu comme l'Abbé Bellegarde, sont depuis longtemps ensevelies dans l'oubli. Né en 1648, à Nantes, sa longue vie fut presque sans incident, si ce n'est que, vers 1675, sa prédilection pour le cartésianisme le brouilla avec les Jésuites. Ses nombreuses traductions, presque toutes d'œuvres religieuses, sont souvent peu judicieuses, assez mal faites, et ne présentent pas de réel intérêt littéraire. Pourtant, ses *Réflexions sur le Ridicule* expriment très bien un certain côté de l'esprit de son siècle. Naturellement, c'est un traité qui

Puis il affirme que la source véritable du ridicule est l'affectation, qui est causée soit par la vanité, soit par l'hypocrisie.

Nous pouvons remarquer tout de suite que si l'Abbé Bellegarde n'a pas fourni à Fielding une définition de la source véritable, du moins son ouvrage a-t-il été pour quelque chose dans la conception que celui-ci se fait du ridicule. *Les Réflexions sur le Ridicule* avait eu un succès assez marqué en Angleterre, où la traduction intitulée « *Reflexions upon Ridicule* » avait atteint la septième édition en 1739 (1). On est pourtant disposé à croire que Fielding possédait un exemplaire français (2). Ce traité expose de nombreux exemples du ridicule, ainsi que les moyens de l'éviter. En effet, il ne manque que des noms pour que ces exemples deviennent des personnages et des personnages ridicules. Déjà dans le *Champion* Fielding expose des principes qui ont une parenté frappante avec ceux de Bellegarde. On peut même aller jusqu'à dire que c'est Bellegarde qui les a inspirés. Souvent sans doute il a pensé à ce traité en créant dans ses romans quelque incident ou quelque personnage.

Cependant, pour savoir au juste l'influence des principes de Bellegarde, il faut lire les articles de Fielding dans les numéros 55 et 56 du *Covent Garden Journal* (3). Ces articles, qui traitent de l'humour (4), sont sans aucun doute les plus

s'applique surtout aux mœurs de la Société française du grand siècle — c'est, en effet, un exposé de la conception classique du Ridicule. Mais, comme les *Caractères* de La Bruyère, ouvrage avec lequel elles ont une grande similitude d'idées, les « *Réflexions* » ont un fond d'universalité qui eut dû leur mériter plus de considération auprès de la postérité. L'Abbé Bellegarde mourut en 1734 à un âge avancé.

(1) On se souvient que Chesterfield les avait recommandées à son fils.

(2) Voir note au bas de la page 94.

(3) Le 18 et le 25 juillet 1752.

(4) Dans ces articles « humour » est employé dans son sens primitif, c'est-à-dire selon la conception que Ben Jonson se fait du mot.

importants, au point de vue littéraire, de tous ceux qu'il ait écrits dans cette très intéressante publication. Pour donner son propre résumé : « Humour... is nothing more than a violent Bent or Disposition of the mind to some particular Point ». Comme son essai s'occupe en même temps de la Politesse, il exprime un sentiment qui est bien celui de Bellegarde : « Good Breeding is little more than the art of rooting out all those seeds of Humour which Nature had originally implanted in our minds » (N° 55).

Ayant cité les définitions que font Congreve et Ben Jonson de l'humour, Fielding passe à quelques considérations sur le Ridicule. Il affirme que bien que le Ridicule ne soit pas essentiel à l'humour, il entre toujours dans la conception que nous en faisons (1).

Le Ridicule s'y joint par une de ces deux manières, par la façon ou par le degré selon lesquels il est exercé.

« By either of these the very best and worthiest Disposition of the Human Mind may become Ridiculous. Excess, says Horace, even in the Pursuit of Virtue, will lead a wise and good man into Folly and Vice — so it will subject him to Ridicule : for into this, says the judicious Abbé Bellegarde, a Man may tumble headlong with an excellent Understanding, and with the most laudable qualities. Piety, Patriotism, Parental Affection, etc... have all afforded characters of Humour for the stage » (2).

Puis Fielding revient à sa première affirmation — que la Politesse exclut l'humour — « this latter (la Politesse) being the Art of conducting yourself by certain common and

(1) La phrase de Fielding est :

« Hitherto there is no mention of the Ridiculous, the idea of which, though not essential to Humour, is always included in our Notions of it ».

(2) Les majuscules sont de Fielding.

general rules, by which means, if they were universally observed (as all courtiers actually do) to be in their external Behaviour at least, but one and the same person ».

Dans le numéro suivant (N° 56), il continue à s'occuper de cette question du Ridicule et de la Politesse. Encore une fois il souligne la source de l' « humour ». — « Now Humour arises from throwing the Reins of our favourite Passion and giving it a full Scope and Indulgence. The ingenious Abbé, whom I quoted in my former paper, paints this admirably in the characters of Ill-breeding, which he mentions as the very first scene of the Ridiculous ».

Puis Fielding donne une excellente traduction du passage suivant : « L'impolitesse n'est pas un défaut unique : elle est l'effet de plusieurs vices : c'est quelquefois une ignorance grossière des bienséances, ou une indolence stupide qui empêche qu'on se rende aux autres ce qu'on leur doit : c'est une malignité chagrine, qui fait qu'on est toujours dans la disposition de s'opposer à tout ce qui peut leur faire plaisir : c'est la suite d'une humeur fière et bizarre, qui se met au-dessus des règles de la vie civile, ou d'un esprit noirci de la mélancolie, qui trouve du ragoût à brusquer les gens et à les désobliger » (*Réflexions*, page 6) (1).

(1) « Ill-Breeding (l'Impolitesse), says he, is not a single Defect, it is the Result of many. It is sometimes a gross Ignorance of Decorum or a stupid Indolence, which prevents us from giving to others what is due to them. It is a peevish Malignity, which inclines us to oppose the Inclinations of those with whom we converse. It is the consequence of a foolish Vanity which hath no Complaisance for any other Person : the Effect of a proud and whimsical Humour which soars above all the Rules of Civility : or lastly it is produced by a melancholy Turn of Mind, which pampers itself (qui trouve du Ragoût) with a rude and disoblighing Behaviour ».

La traduction anglaise dans « *Reflexions upon Ridicule* » est beaucoup moins exacte que celle-ci. Comme d'ailleurs Fielding cite le texte français quand il veut faire sortir la nuance exacte de Bellegarde, c'est évidemment un exemplaire français qu'il possédait.

Ni l'édition française, ni l'édition anglaise ne se trouvent dans le catalogue de sa bibliothèque.

Fielding donne ensuite un grand nombre d'exemples de personnages et de classes de la société qui ont des caractéristiques propres à exciter le ridicule. Quiconque aura la curiosité de lire les *Réflexions sur le Ridicule*, verra que cet essai est tout simplement un résumé des principes de Bellegarde auxquels Fielding a ajouté un grand nombre d'exemples de personnages ridicules qui presque tous viennent directement des pages du traité.

Ainsi Fielding se fait une conception du ridicule, de l'humour même, qui s'identifie dans une grande mesure avec celle que Bellegarde expose dans les « *Réflexions* ». Comme c'est le Ridicule d'ailleurs qui est le mobile de ses grands romans (car Fielding l'établit comme le véritable moyen d'amuser et d'instruire dans le roman réaliste (J. A. Préface) le traité de Bellegarde a pu contribuer non seulement à la théorie et Fielding, mais même à son application. Souvent, sans doute, les principes et les exemples de Bellegarde l'ont aidé, sinon à construire des caractères, du moins à apercevoir au juste le trait comique des personnages qu'il dessine selon sa propre expérience de la vie.

La question du Ridicule dans les caractères et les actions des hommes se trouve étroitement liée au problème psychologique. Fielding avait une connaissance remarquable des mobiles des actions humaines; il avait profondément étudié la psychologie des hommes, et en outre, il joignait à cette analyse juste des sources et mobiles de nos vices et de nos vertus l'art de caractériser parfaitement ses personnages. On peut deviner à peu près le rôle qu'a joué le classicisme français dans le développement de ces deux qualités de Fielding. Nous pouvons supposer que Fielding a lu La Roche-

foucauld (1). — Il a dû trouver dans les *Maximes* l'analyse des mobiles de tant d'actions humaines, il a dû y trouver la révélation des sentiments qui sont cachés sous tant de manifestations conventionnelles de l'esprit. D'autre part, un ouvrage qui a été particulièrement utile à Fielding est *La Fausseté des Vertus Humaines* par Jacques Esprit. Celui-ci était un protégé de La Rochefoucauld, et son ouvrage (publié en 1678) n'est à proprement parler qu'une sorte de commentaire sur les pensées de l'auteur des *Maximes*. Esprit passe en revue la plupart des vertus humaines : prudence, douceur, amitié, politesse, justice, etc..., et veut que la vanité ou l'intérêt soient à la base de toutes nos vertus. Fielding possédait un exemplaire de cet ouvrage, et professait pour Esprit un très grand respect (2). Pour un auteur tel que Fielding, qui avait, de son propre aveu, le dessein de combattre et d'exposer l'hypocrisie, le vice, la fausse moralité, une telle œuvre pouvait sans cesse être utile — même quand il ne partagerait pas tout à fait le point de vue philosophique de son auteur.

Comme La Rochefoucauld et comme Esprit, Fielding remarquait la décadence morale de son siècle, mais il faisait, lui, une tentative sérieuse, non seulement pour l'exposer, mais pour la corriger. Dans *Amelia*, roman sombre où Fielding sonde les causes psychologiques de l'injustice, de l'égoïsme, de la méchanceté humaines, on voit combien les ré-

(1) Il a cité La Rochefoucauld une fois dans *Amélia* (I, 2).

(2) Parlant de l'ingratitude des hommes, Docteur Harrison cite Phocylides, puis il ajoute : « I am more pleased with a French writer, one of the best I ever read, who blames men for lamenting the ill return which is so often made for the best offices ». *Am.*, IX, 8.

Fielding ajoute une note au bas de la page pour faire entendre qu'il s'agit de Jacques Esprit. Dans *Amélia*, les opinions du docteur Harrison sont tout simplement celles de Fielding lui-même.

vélations de ces auteurs, jointes à sa propre expérience de la vie, l'ont aidé à dessiner ses caractères et ses incidents. Les discours de son Docteur Harrison abondent en expositions de la fausseté des vertus humaines, de l'hypocrisie, de la corruption morale générales. Partout dans le roman sont éparpillées des maximes — en effet, le but sérieux d'*Amélia* lui donne une tonalité toute différente de celles de *Joseph Andrews* et de *Tom Jones* (1).

On a beaucoup négligé les qualités de Fielding en tant qu'honnête homme, et comme censeur moral de son siècle. Déjà dans son théâtre il avait attaqué la corruption moderne — mais le réalisme résolu de sa peinture avait été souvent très mal compris par les critiques. Dans le *Champion*, il poursuivit sa campagne. Il voyait la décadence moderne se manifester sous deux aspects. Comme disciple et admirateur des auteurs anciens, il se lamentait sur l'état de l'éducation ;

-
- (1) *Amélia* se distingue des autres romans de Fielding par le nombre de sentences, de sombres analyses de la nature humaine qui s'y trouvent. Pour donner quelques exemples qui nous rappellent La Rochefoucauld et La Bruyère, notons :

« Nothing can differ more widely than wise men and fools in their estimation of things : but as they both act from their uppermost passion, they both often act alike ». (*Am.*, VIII, 10).

« Few men, I believe, think better of others than of themselves : nor do they easily allow the existence of any virtue of which they perceive no traces in their own minds ». (*Am.*, VIII, 8).

« Compassion, if thoroughly examined, will I believe, appear to be the fellow-feeling only of men of the same rank and degree of life for one another, on account of the evils to which they themselves are liable. Our sensations are, I am afraid, very cold towards those who are at a great distance from us, and whose calamities can never reach us (*Am.*, X, 9).

« All men, as well the best as the worst, act alike from the principle of self-love. Where benevolence therefore is the uppermost passion, self-love directs you to gratify it by doing good, and by relieving the distresses of others ; for they are then in reality your own. But where ambition, avarice, pride, or any other passion governs the man and keeps his benevolence down, the miseries of all other men affect him no more than they would a stock or a stone », (*Am.*, X, 9).

il déplorait un système qui ne produisait que des galants dissolus, ou des écrivains médiocres, des critiques injurieux et incompetents, des savants qui se limitaient à éditer des textes, et qui discutaient des points étymologiques sans importance. Il regrettait de voir la décadence des études classiques, et se plaignait du nouveau système métaphysique qui corrompait la religion, et introduisait l'anarchie dans la République des Lettres. Dans le *Champion* et surtout dans le *Covent Garden Journal* il fit une campagne continuelle en faveur de l'éducation classique. Fielding est, en effet, sur ce point un disciple du classicisme français.

D'autre part, il connaissait la corruption morale de son siècle. Déjà dans ses pièces il avait attaqué les mœurs de la haute société, et la corruption politique de l'époque. Dans le *Champion*, la portée de sa critique devient plus générale, mais comme il croyait toujours qu'une réforme dans les classes supérieures de la société devait être l'essentiel de la réforme générale (d'ailleurs la grande majorité de ses lecteurs appartenait à ces classes), il dirigeait sa satire de préférence contre elles. Dans *Joseph Andrews* et *Tom Jones*, ce but, bien que moins direct existe encore, et on note en particulier comment il attaque les hautes classes de la société représentées par le cercle de Lady Booby et de Lady Bellaston, et comment il les décrit dans les histoires de Mr Wilson, « The Old Man of the Hill », et d'autres.

En 1748, l'année de la publication de *Tom Jones*, Fielding était entré dans ses fonctions de juge de paix. A partir de cette date, il était en contact direct avec les résultats des vices qui sévissaient toutes les classes de la société. Fielding était épouvanté par l'état de choses. La haute Société était corrompue ; les amusements de la ville, les théâtres, les livres

devenaient de plus en plus dégradants; les vices de l'ivrognerie et du jeu allaient toujours croissant, des maisons malfamées abondaient, les vols et les meurtres augmentaient tous les jours. Fielding consacra ses dernières années à combattre ces vices, d'abord par les mesures énergiques qu'il prit en sa capacité de juge de paix, ensuite par sa propagande littéraire. Une grande partie d'*Amélia* a un but purement social. Fielding, en effet, compare la société de son époque à la société vicieuse de la Rome de la décadence. Le *Covent Garden Journal* est encore consacré aux améliorations sociales, et nous devons noter, en outre, sa « *Charge to the Grand Jury* », et son pamphlet vigoureux sur les causes de l'accroissement du nombre des voleurs.

Il y a beaucoup de choses dans ces essais qui nous rappellent Montaigne, auteur que Fielding cite constamment et sur une grande variété de sujets. Il n'y a aucun moyen de préciser l'influence de Montaigne (1), souvent on la sent d'une façon vague dans les œuvres de Fielding. Parfois, c'est le style d'un passage, parfois c'est l'idée qu'il exprime qui font penser aux *Essais*. On doit se rappeler que Fielding, plus qu'aucun autre auteur se sert surtout de sa mémoire en écrivant ses œuvres, ce qui a comme résultat que l'on a souvent une idée des auteurs qu'il a lus, sans pouvoir la préciser.

Les essais de Fielding qui nous intéressent le plus sont

(1) On doit remarquer l'hommage que Fielding rend à Montaigne.

« Montaigne, who of all men except Aristotle, seems best to have understood human nature ».

On se demande d'ailleurs si c'est chez Montaigne que Fielding a pris son habitude de soutenir ses arguments et d'illustrer ses réflexions par des citations copieuses des auteurs anciens.

Son *Essay on Conversation* contient beaucoup qui rappelle l'essai de Montaigne sur le même sujet.

écrits sur ce que Bellegarde aurait appelé « la Politesse », qualité que Fielding voyait devenir de plus en plus rare dans la société. Ainsi, indépendamment de ces essais qui sont consacrés à des sujets spéciaux (tel, par exemple, que son essai sur la conduite des gens à la première représentation d'une pièce) un grand nombre de ses articles portent sur des sujets de tous les temps, tels que la médisance, l'insolence, la méprise, la vantardise, et les faiblesses inhérentes à nature humaine. Sur ce point, l'influence de Bellegarde, de La Bruyère et de certains autres joue un grand rôle. Le moyen que Fielding emploie le plus souvent est de tourner en ridicule les personnages et les vices qu'il attaque, et sur ce point il a dû trouver les œuvres de La Bruyère très utiles.

La Bruyère a pu aussi jouer un rôle dans la façon dont Fielding décrit certains caractères dans ces romans. Une fois même, dans la préface qu'il écrivit pour le *David Simple* de sa sœur, il loue cet ouvrage en affirmant qu'il y a dans ce roman plusieurs touches qui auraient brillé dans les pages de Théophraste, d'Horace, ou de La Bruyère.

Considérons enfin l'effet de ses lectures sur le style et la manière de Fielding. Outre ses études classiques, outre les auteurs que nous venons de citer, on remarque que Fielding avait une prédilection marquée pour les auteurs français de mémoires, comme par exemple Joli, d'Estrades, de Retz, Rabutin, Sully, etc... (1). Dans ses journaux, et en particulier dans le *Covent Garden Journal*, il les cite constamment, soit qu'il rapporte leurs opinions sur divers points, soit qu'il leur emprunte des anecdotes.

L'effet général de ses lectures est de donner aux œuvres

(1) Voir Appendice, ii.

de Fielding une certaine tonalité, qui les distingue, par exemple des romans de Smollett. Fielding a d'abord un certain sens du classicisme, il observe une certaine discipline qui prête à ses romans « vulgaires » un cachet particulier — effet qui est d'ailleurs rehaussé par la qualité littéraire de ses essais, et par cette grande connaissance des auteurs anciens qu'il laisse partout apparaître, même dans le texte de ses romans. D'autre part, il imprime à ses œuvres une certaine distinction, et leur donne aussi une certaine valeur philosophique qu'il a dû apprendre chez ses auteurs français favoris.



Au premier numéro du *Covent Garden Journal*, Fielding explique qu'il a fondé ce journal pour rapporter au public les détails de la grande campagne qu'il va livrer contre les forces de l'Anarchie qui menacent la République des Lettres. Avant le combat, il passe en revue ses vétérans, les Grecs avec Aristote à la tête, les Romains sous Horace et Quintilien, puis « My French forces, of which I have a considerable body, with Molière and Bossu at their head ».

Certes, ce n'est pas souvent que l'on voit ensemble les noms de ces deux auteurs, mais la critique et les romans de Fielding se composaient d'un tel mélange d'éléments que l'un et l'autre de ces deux écrivains si dissemblables pouvaient y exercer une part d'influence. Dans l'examen de son théâtre, nous avons déjà remarqué la grande admiration que Fielding professait pour Molière. Pourtant, ce n'est pas dans le théâtre de Fielding qu'il faut chercher l'effet le plus important de l'influence de Molière. Une fois (dans son adaptation de l'*Avare*), Fielding avait écrit, et avec un plaisir

évident, une comédie de caractère. Pour diverses raisons, il n'avait pas sérieusement adopté ce genre dans son théâtre, mais il a dû sentir que c'était là le véritable champ ouvert à son génie.

Ainsi les ouvrages où son génie trouve son expression la plus parfaite, où sa théorie et sa méthode se rapprochent le plus de celles de Molière, ces ouvrages sont les romans, qui sont, en effet, les vraies comédies de caractère de Fielding. On peut remarquer un rapprochement assez frappant entre la méthode, entre les desseins sociaux et moraux de ces deux grands auteurs qui, malgré une différence apparente de genre, et bien que de pays différents, ont réellement le même but, le même système, le même génie, la même conception de leur art.

Voici comment Molière définit le but de la comédie. — « Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle » (*Premier Placet présenté au roi sur la comédie de Tartuffe*). Il serait superflu de choisir des citations pour montrer que ceci est exactement le dessein que Fielding se propose.

En ce qui concerne l'universalité, l'impersonnalité, pour ainsi dire, de la satire des caractères généraux, nous pouvons remarquer l'identité de leurs opinions là-dessus. Un des passages les plus connus de Fielding est celui où il dit :

« It is therefore doing him (l'auteur) little honour to imagine he endeavours to mimic some little obscure fellow because he happens to resemble him in one particular feature, or perhaps in his profession whereas his appearance in the world is calculated for much more general and noble pur-

poses — not to expose one pitiful wretch to the small and contemptible circle of his acquaintance, but to hold the glass to thousands in their closets, that they may contemplate their deformity and endeavour to reduce it (*J. A.*, III, 1) (1).

M. Digeon a fait remarquer un passage dans la *Critique de l'Ecole des Femmes* qui exprime le même sentiment avec la même image.

« Ces sortes de satires tombent directement sur les mœurs et ne frappent les personnes que par réflexion. N'allons point nous appliquer à nous-mêmes les traits d'une censure générale, et profitons de la leçon, si nous pouvons, sans faire semblant qu'on parle à nous.... Ce sont miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie » (*Sc.*, VI) (1).

En somme, les romans de Fielding sont essentiellement des comédies de caractère. Toute la gaieté, ainsi que toute la vérité morale, ont leurs sources dans les caractères de ses personnages, dans leurs petits traits particuliers, leurs vani-

(1) Cf. aussi.

« Comme l'affaire de la comédie est de représenter, en général, tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible à Molière de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde : et s'il faut qu'on l'accuse d'avoir songé toutes les personnes où l'on peut trouver les défauts qu'il peint, il faut sans doute qu'il ne fasse plus de comédies ». (*Impromptu de V.* (IV).

Nous pouvons noter, en outre, des passages parallèles comme : « Il (Molière) disait que rien ne lui donnait du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait : que son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes » (*Imp. de V.*, IV).

Fielding explique au premier chapitre du livre de *J. A.*, que sans doute certains de ses lecteurs ont reconnu dans l'homme de loi, la prude, l'homme d'esprit, etc... de la diligence (I, 12), des personnes de leur connaissance. Aussi le croit-il nécessaire de dire :

« To prevent any such malicious applications, I declare here once for all, I describe not men but manners : not an individual, but a species ».

tés, leurs côtés faibles : et aussi dans les caractéristiques professionnelles qui distinguent toute cette galerie de médecins, d'hommes de loi, d'aubergistes, etc... qui apparaissent dans les pages de ses romans. En effet, c'est toute l'Angleterre qui passe devant nos yeux. Les incidents, les aventures que l'auteur nous raconte ne sont pas en eux-mêmes intéressants — souvent, même, ils ne sont pas originaux.

Pourtant c'est le génie de Fielding (comme c'était le génie de Molière) qui les fait valoir ; il les utilise pour faire ressortir le comique, pour révéler tout ce fonds de ridicule, de noblesse, de petitesse, qui se cache dans les caractères des hommes. Cependant, on remarque que ce genre réaliste, cette comédie de caractère, a toujours un inconvénient assez sérieux au point de vue technique, à savoir : l'impossibilité de réaliser une conclusion heureuse qui ne soit pas quelque peu en désaccord avec le caractère naturaliste de l'ouvrage. Molière avait éprouvé assez souvent cette difficulté, notamment dans l'*Avare* et le *Tartuffe*. Fielding prépare ses dénouements avec beaucoup d'habileté, mais c'est la faute de son genre plutôt que de sa technique s'ils nous paraissent artificiels cependant.

En un mot, Fielding se fait une conception de la comédie de caractère qui est très rapprochée de celle de Molière. Souvent en effet, il s'inspire de ses comédies pour tel ou tel trait ou incident, mais ce qui est beaucoup plus important, il a cultivé le même genre d'observation, le même genre de comique.

Il y a certaines professions, certains métiers, qui ne connaissent pas de pays : telles sont par exemple, la médecine et la basoche. Ainsi, en dessinant les caractères de ses médecins, Fielding leur attribue toujours les mêmes traits,

les mêmes façons d'agir, quelquefois les mêmes paroles que l'on trouve dans les médecins de Molière (1). Il pouvait se justifier en disant que ces médecins étaient aussi reconnaissables en Angleterre qu'en France — c'est en effet l'argument qu'il avance dans *J. A.* (III, I). Le milieu est anglais, le médecin parle anglais, mais au fond c'est la satire et le comique de Molière que Fielding reprend. Il serait inutile de dresser ici la liste de tous les emprunts attestés ou possibles que Fiel-

-
- (1) Déjà dans le « *Champion* », Fielding fait allusion à l'ignorance et la vanité qui caractérisaient tant de médecins à cette époque. Il dit :

« Physicians have dosed more people out of the world than have ever died for want of medicines. The Apothecary in *Garth* tells the Doctor.

« Your ink descends in such excessive showers,
« Tis plain you can regard no health but ours ».

Molière, who was the severest enemy to this faculty, hath levelled his sharpest satire against this part of their character ».

En effet, Fielding les présente comme des charlatans ignorants qui sont toujours prêts à discuter, et à étaler une érudition aussi ridicule et creuse qu'elle est pompeuse. Dans l'*Amour Médecin* (II, 3), le docteur Tomès dit : « on nous assembla un jour... pour une consultation où j'arrêtai toute l'affaire... La maladie pressait, mais je n'en voulus point démordre, et la malade mourut bravement pendant cette contestation ». C'est ce que Fielding reproduit dans *T. J.*, II, 9, et *Journey*, II.

Fielding avait traduit le *Médecin Malgré Lui*. Il a dû connaître aussi « le *Malade Imaginaire* » et les autres pièces de Molière où paraissent les médecins. Un médecin qui, certainement vient directement du théâtre de Molière est celui du chapitre 14 du premier livre de *J. A.*

« Veniente occurrite morbo' — that is my method. I suppose, brother, you understand Latin ? A little : says the gentleman. « Ay, and Greek now, I'll warrant you. Ton dapomibominos poluflosboio thalasses ».

Voilà encore qui nous rappelle les médecins de Molière.

« The contusion on his head has perforated the internal membrane of the occiput and divellicated that radical small minute invisible nerve which coheres to the pericranium, and this was attended with a fever at first symptomatic then pneumatic, etc... ».

Dans *Tom Jones*, un médecin prononce un discours qui est un véritable chef-d'œuvre dans le style Molière (*V. T. J.*, VII, 13). Il faut noter d'ailleurs que Fielding adopte le comique de Molière à sa description d'autres personnages traditionnels — comme des hommes de loi, des prudes, etc....

ding fait à Molière (1). L'important est de constater que Fielding applique à sa propre expérience de la vie, à l'observation des mœurs de son propre pays une méthode, un esprit satirique, un comique qu'il a dû apprendre chez Molière. Ses « squires », ses juges de paix, ses « parsons », tous ces personnages sont essentiellement anglais, mais Fielding les décrit comme les aurait décrits Molière, s'il les eût connus.

Pour décrire les actions et les sentiments de ses personnages dans certaines situations, pour présenter ces traits psychologiques qui font les caractères si humains, si reconnaissables, en un mot, pour l'étude psychologique des caractères, Fielding a trouvé en Molière un maître incomparable. Ce n'est pas le dessein de cette étude d'exposer la technique de ses romans, mais on peut remarquer que l'expérience dramatique de Fielding lui a beaucoup servi dans la construction de ses romans, et rend encore plus évidente la ressem-

-
- (1) On peut cependant citer quelques exemples pour montrer par où Fielding se rapproche de Molière, et pour faire voir combien de fois il adopte des procédés du grand comique.

Adams prononce un sermon sur les passions et prêche la nécessité de s'incliner devant les décrets de Dieu. Un moment après arrive la nouvelle (d'ailleurs fausse) que son enfant favori s'est noyé. Adams tombe immédiatement dans les lamentations les plus douloureuses et refuse d'être réconforté par ses propres arguments (*J. A.*, IV, 8).

Ailleurs, il affirme que son meilleur sermon est celui qu'il a prononcé sur la vanité, et dit qu'il est si bon qu'il ferait volontiers cinq milles pour aller le chercher.

Le philosophe Square prononce un discours sur le mépris de la douleur, se mord la langue, et se met à jurer et à se plaindre avec violence.

(On se souvient du maître de philosophie dans le *Bourgeois Gentilhomme*).

Le dialogue entre le poète et l'acteur (*J. A.*, III, 10) ressemble étonnamment au dialogue entre Trissotin et Vadius dans « *Les Femmes Savantes* ». Dans chaque cas, l'on commence par des compliments réciproques et l'on finit par des récriminations et des expressions de mépris.

A un point plus général, on remarque que chez les deux auteurs, il existe l'idée que même les défaillances d'un caractère sincère valent mieux que la perfection raisonnée d'un hypocrite.

blance entre ses méthodes et celles de Molière. Ainsi peint-il ses caractères en peu de mots, mais il sait si bien faire ressortir l'essentiel qu'il nous laisse toujours une image parfaite et ineffaçable. Il sait caractériser un personnage.

Dans ce chapitre ont été indiqués quelques-uns des éléments qui avaient exercé une influence sur la théorie du roman de Fielding. Pourtant, on doit admettre très franchement qu'il n'y a pas moyen de préciser d'une façon définitive et absolue le degré exact de chacune de ces influences. Elles se mêlent, elles s'unissent en une agglomération d'éléments divers sur laquelle Fielding imprime la marque de son propre génie pour en former un nouveau genre littéraire. Fielding avait une grande expérience de la vie : mais s'il connaissait bien les hommes, il connaissait aussi profondément les livres. Souvent il se sert (et parfois tout à fait involontairement) d'idées qu'il a dû acquérir en ses lectures : mais souvent l'universalité même de certains aspects de la nature humaine fait croire à des plagiats dont il n'est pas réellement coupable. Aussi est-il souvent très difficile (il l'est surtout lorsque l'on examine ses rapports avec les romanciers français) d'affirmer sans réserve le vrai degré des influences étrangères sur son œuvre.

CHAPITRE IV

Fielding et les romanciers français

Suivant l'exemple de ces aubergistes qui paraissent si souvent dans les pays de ses romans, Fielding nous présente au seuil de son roman le « bill of fare ». « The provision then, which we have here made, is no other than Human Nature ».

La nature humaine est partout la même. Cette affirmation, déjà émise par Fielding dans la Préface de son *Don Quixote in England*, et répétée tout au long dans le premier chapitre de livre III de *Joseph Andrews*, nous explique bien des choses quant aux procédés qu'il adopte, et à l'usage qu'il fait de ses sources dans la construction de ses grands romans. Son sujet sera la comédie humaine. Il est donc évident que si l'auteur fonde son roman sur l'observation exacte de la vie et des mœurs, il ne peut pas se garder de présenter en toute innocence des caractères et des incidents qui l'exposent au reproche d'avoir plagié certains de ses prédécesseurs. Certes, des personnages et des incidents de ce genre ne manquent pas dans les œuvres de Fielding. Mais, d'autre part, on peut affirmer (et Fielding lui-même le laisse entendre dans le chapitre cité ci-dessus) que c'est le droit de tout auteur de génie d'emprunter à ce trésor amassé d'observations et d'expérience humaine qui est renfermé dans les œuvres de ses prédécesseurs, des caractères et des traits comi-

ques qui s'appliquent aux hommes de tous les pays et même de tous les siècles. Nous avons des preuves suffisantes que Fielding profite du génie de ceux qui l'ont devancé dans le roman. Il profite de leur expérience, de leur observation, de leur méthode — mais, remarquez-le bien, il sait tout accommoder aux mœurs de son pays, à l'esprit de son propre genre de roman : en un mot, il sait marquer de son propre cachet ce qu'il prend chez des auteurs anglais ou étrangers, et en faire œuvre originale.

Le premier chapitre du troisième livre de *Joseph Andrews* nous présente les opinions de Fielding sur l'universalité des caractères qui sont peints dans les romans réellement réalistes. Il dit :

« Or, c'est tout le contraire pour nous autres biographes. On peut avoir confiance dans l'exactitude des faits que nous rapportons, mais nous nous trompons souvent sur le temps et sur le pays où ils se sont passés : car quoique ce soit peut-être un point digne de l'examen des critiques de savoir si le berger Chrysostome, qui d'après Cervantes, mourut d'amour pour la belle Marcelle, qui le haïssait, a jamais vécu en Espagne, y a-t-il quelqu'un qui doute qu'un aussi sot que lui ait existé ? Y a-t-il au monde quelqu'un assez sceptique pour ne pas croire à la folie de Cardénio, à la perfidie de Ferdinand, à la curiosité impertinente d'Anselme, à la faiblesse de Camille, ou à l'amitié irrésolue de Lothario — quand bien même l'estimable historien serait notoirement inexact en ce qui concerne le temps et le lieu où ces personnages ont vécu ? Cependant l'exemple de cette espèce le plus connu se trouve dans l'histoire de Gil Blas, où l'inimitable biographe a commis une bêtise des plus sérieuses à l'égard de la Patrie du docteur Sangrado,

« qui traitait ses patients comme un marchand de vin traite
« ses tonneaux — en leur tirant du sang et en le rempla-
« çant d'eau. Qui ne sait, pour peu qu'il soit versé dans
« l'histoire de la médecine, que l'Espagne n'était pas la
« patrie de ce médecin ? Le même écrivain s'est également
« trompé sur le pays de son archevêque, ainsi que sur celui
« de ces grands personnages dont l'intelligence était trop
« sublime pour goûter autre chose que la tragédie. Des er-
« reurs pareilles se retrouvent aussi dans le *Roman Comique*
« de Scarron, dans les *Mille et Une Nuits*, dans l'*Histoire de*
« *Marianne* et dans le *Paysan Parvenu*, et peut-être dans
« quelques autres ouvrages de ce genre que je n'ai pas lus,
« ou que j'ai oubliés ».

Il est évident que pour Fielding la tradition du roman réaliste commence avec Cervantes (1), continue dans le *Roman Comique* de Scarron, et aboutit finalement au *Gil Blas* de Lesage, et aux deux grands romans de Marivaux. Des éléments pris chez tous ces ouvrages se trouvent dans le roman de Fielding. Pourtant, la réunion de toutes ces influences si dissemblables — de *Gil Blas*, franchement picaresque; de Scarron, bouffon, picaresque, et réaliste tout à la fois; de Marivaux, délicat, élégant, et enclin à l'analyse, est rendue possible par le fait qu'elles sont toutes mélangées dans un nouveau moule. Le roman de Fielding ne correspond ni dans sa construction, ni dans son aspect général, à aucun de ses prédécesseurs. Son roman est construit selon une formule nouvelle : — c'est une épopée en prose écrite par un auteur dont l'expérience dramatique apparaît partout dans la construction, dans l'agencement des événements et dans l'intri-

(1) Pour l'influence de Cervantes, v. F. Bobertag, *Englische Studien*, I, 317.

gue. Dans ce moule sont introduits des éléments pris à des prédécesseurs très divers. Toutes ces parties, transfigurées par le génie particulier de Fielding, et mêlées aux créations de son propre esprit et de sa propre observation, forment cet ensemble exquis et varié que nous représentent *Joseph Andrews* et *Tom Jones*.

On remarque que Fielding, en ce qui concerne une particularité assez importante, suit fidèlement la tradition du roman réaliste. Cervantes, Scarron, et Lesage avaient tous l'habitude d'intercaler dans leurs romans tantôt des « nouvelles », tantôt des histoires rapportées par des personnages rencontrés par hasard sur la route. Tous ces récits n'avaient aucun rapport avec l'intrigue du roman — ils étaient destinés à divertir le lecteur, et à détourner son attention des aventures du héros, lesquelles, sans ces intervalles de repos, deviendraient quelque peu monotones. Fielding suit cette tradition. On trouve par exemple dans *Joseph Andrews* deux nouvelles, à savoir l'histoire de Leonora, et l'histoire de Léonard et Paul; dans *Tom Jones*, nous avons entre autres, les histoires de Mrs Fitzpatrick, de Mrs Miller, et aussi l'interminable « Story of the Old Man of the Hill » qui, pendant quatre longs chapitres arrête sans aucune raison satisfaisante la marche du roman. *Amélia* contient entre autres l'histoire de Miss Matthews, qui est imposée au lecteur tout au commencement du premier livre, et avant même qu'il connaisse les personnages principaux du roman. Toutes ces histoires sont en elles-mêmes assez intéressantes, assez bien écrites, mais il faut l'admettre, elles ont souvent pour effet d'impatisser le lecteur, qui s'intéresse plus aux aventures de son héros ou de son héroïne qu'aux histoires adventices qui arrêtent le progrès de l'intrigue. Ce qui était permis, et

même nécessaire chez Cervantes et Lesage, où le roman se composait d'une suite d'événements et d'aventures qui n'avaient pas de rapport les uns avec les autres, n'était plus essentiel dans le roman de Fielding, dans lequel se trouvaient un intrigue, et une action assez bien définie pour retenir l'intérêt du lecteur. J'ose affirmer que sur ce point, du moins, Fielding a eu tort de suivre l'usage de ses prédécesseurs dans le roman. On observe d'ailleurs que Marivaux s'était laissé entraîner une fois à commettre la même faute — la longue histoire de la religieuse n'ajoute rien à la beauté ou à la valeur de la *Vie de Marianne*.

Pour les titres de ses chapitres, qui sont vraiment parmi les choses les plus amusantes et les plus humoristiques qu'il ait écrites, Fielding prend comme modèle *Don Quichotte* et très souvent le *Roman Comique*. D'autre part, pour justifier les essais par lesquels il commence tous les livres de *Tom Jones*, et quelques-uns de *Joseph Andrews*, il ne peut avancer aucun précédent. Avec une indépendance très caractéristique, Fielding se moque des critiques, et revendique son droit absolu de formuler ses propres règles pour le genre qu'il a lui-même inventé (1).

L'affirmation contenue dans la citation faite ci-dessus est déjà une preuve suffisante que Fielding avait lu le *Roman Comique*, mais on note en plus que dans un pamphlet écrit

(1). Peradventure, there may be no parts in this prodigious work which will give the reader less pleasure in the perusing than those which have given the author the greatest pains in composing. Among these may be reckoned those initial essays which we have preferred to the historical matter contained in every book, and which we have determined to be essentially necessary to this kind of writing, of which we have set ourselves at the head.

For this our determination, we do not hold ourselves strictly bound to assign any reason : it being abundantly sufficient that we have laid it down as a rule necessary to be observed in all prosai — comi — epic writing (*T. J.*, V., I).

en 1741 (*The Opposition — A Vision*), il compare satiriquement l'arrivée à Londres des chefs de l'opposition à l'entrée de la charrette des comédiens dans la ville du Mans. Cependant, même sans ces preuves concluantes, la lecture des romans de Fielding éveillerait tout de même le soupçon que l'auteur connaît Scarron, et qu'il l'a très souvent imité. Le *Roman Comique* a de sérieuses qualités littéraires, des qualités de construction, des qualités de réalisme — qualités qui sont toutes de première importance. Pourtant le mot « scarronesque » fait penser involontairement aux bouffonneries, aux plaisanteries grossières, aux « disgrâces », aux combats à coups de poings par lesquels se distingue le *Roman Comique*. Fielding se laisse aller parfois à cette grosse gaieté, et conduit ses héros dans des situations bien scarronesques. Des batailles à coups de poings dans une auberge, telles que l'on en rencontre dans le *Roman Comique*, I, 12, et II, 7, trouvent leurs équivalents exacts dans *Joseph Andrews*, II, 5, et *Tom Jones*, IX, 3. L'excellent Adams essuie des mésaventures qui sont tout à fait du même genre que celles qui provoquent le rire dans le roman de Scarron. Une fois, il est trempé de la tête aux pieds par un bassin de sang de porc ; une autre fois, il est la victime d'une mauvaise plaisanterie qui aboutit à le faire tomber dans un gros cuvier rempli d'eau. Sa rencontre avec les cochons de Parson Trulliber est un des incidents les plus connus de *Joseph Andrews*. Mais l'incident de beaucoup le plus scarronesque est celui qui se passe dans la chambre à coucher de l'aimable Slipslop (J. A., IV, 14). C'est probablement chez Scarron d'ailleurs que Fielding a pris son habitude d'écrire des passages sérieux ou quasi-homériques qu'il laisse tomber brusquement dans le langage intelligible de tous les jours.

Nous n'avons nulle évidence pour nous indiquer si Fielding a connu le *Roman Bourgeois* de Furetière, qui est aussi digne de figurer dans la tradition réaliste que son prédécesseur plus populaire, le *Roman Comique*. Au fait, le *Roman Bourgeois* est sous quelques rapports plus proche de certains aspects du roman de Fielding que le chef-d'œuvre de Scarron. Pourtant il serait inutile d'insister sur la valeur d'un ouvrage que Fielding n'a cité nulle part dans ses œuvres, et qu'il aurait certainement mentionné s'il l'eût connu. On peut se borner à observer que déjà en 1666, Furetière avait exprimé certaines idées qui ont une similitude frappante avec celles que, plus de soixante-dix ans plus tard, Fielding expose dans l'énonciation de la théorie de son roman (1).

..

On remarque avec intérêt que, comme Richardson, Fielding passait en France au XVIII^e siècle pour un disciple de

(1) On remarque par exemple la ressemblance entre les idées de la Préface du *Roman Bourgeois* et celles qui sont exprimées par Fielding, notamment dans *Joseph Andrews*.

« Aussi, je te puis asseurer qu'il n'a pas été fait seulement pour divertir, mais que son premier dessein a été d'instruire...

« On sait combien la morale dogmatique est infructueuse : on a beau prescher les bonnes maximes, on les suit encore avec plus de peine qu'on ne les écoute. *Mais quand nous voyons le vice tourné en ridicule*, nous nous en corrigeons, de peur d'être les objets de la risée publique.

« Mais il faut considérer qu'il n'y a que trop de prédicateurs qui exhortent aux grandes vertus, et qui excitent contre les grands vices, et y en a très peu qui reprennent les défauts ordinaires, qui sont d'autant plus dangereux qu'ils sont plus fréquents, car on y tombe par habitude, et personne presque ne s'en donne de garde...

« Le plaisir que nous prenons à railler les autres est ce qui fait avaller doucement cette médecine qui nous est si salutaire. Il faut pour cela que la nature des histoires et les caractères des personnes soient tellement appliqués à nos mœurs que nous croyions y reconnaître les gens que nous voyons tous les jours.

« Toute la grâce que je te demande, c'est que.... tu n'aies point rechercher vainement quelle est la personne dont tu croiras reconnaître le portrait pour l'appliquer à Monsieur un tel, ou Mademoiselle une telle....

Marivaux. M. Larroumet, dans son étude sur Marivaux a donné quelques exemples assez remarquables de la généralité de cette opinion (1).

Naturellement, il serait absurde de vouloir exagérer l'influence du romancier français sur un auteur qui est sous presque tous les rapports si différent, mais il faut admettre que la méthode de Marivaux a joué dans la construction et dans le procédé des romans de Fielding un rôle qui n'est pas sans importance.

Marivaux occupe une place remarquable dans l'histoire du roman français. A une époque où la tradition ne présentait que deux modèles, d'une part celui du roman « romanesque », des *Astrée*, des *Cassandra*, des *Grand Cyrus* du siècle précédent; d'autre part, celui du roman picaresque, il produisit deux romans d'un genre tout nouveau, tout à fait original. La *Vie de Marianne* et le *Paysan Parvenu* sont des romans réalistes, mais ce réalisme se distingue de celui de ses prédécesseurs par la délicatesse de l'auteur, par le milieu et la société où se développe l'intrigue, et surtout par le fait qu'il repose sur l'étude psychologique des personnages, de leurs sentiments, des mobiles de leurs actions. Cette analyse psychologique et réaliste est en fait la grande innovation de Marivaux, sa plus grande contribution à la cause du roman. Notons en plus la construction de ses romans. Dans chaque

(1) Voilà deux auteurs qui font allusion à cette opinion.

« S'il est vrai que ses romans ont été les modèles des romans de Richardson et de Fielding, on peut dire que pour la première fois un mauvais original a fait faire des copies admirables.

Grimm, *Corresp. Littéraire* (T. III, page 182).

« Dans les repas d'amateurs des lettres, nous n'avons pas manqué de célébrer les ingénieux auteurs de *Tom Jones* et de *Clarisse*. On m'a bien demandé des nouvelles du père de *Marianne* et du *Paysan Parvenu*, peut-être le modèle de ces nouveaux romans ».

Mme du Bocage, *Œuvres* (t. III, 48).

cas, c'est le récit d'une vie, mais combien ce récit est différent de cette suite d'aventures détachées et généralement vulgaires qui avait constitué jusque-là le roman réaliste ! Chez Marivaux, il y a un plan ; les aventures du héros ou de l'héroïne servent toutes à faire avancer l'intrigue ; dans chaque roman, l'auteur vise à un but. Dans le *Paysan Parvenu*, c'est la fortune de Jacob, dans la *Vie de Marianne*, c'est la réunion des deux amoureux. Ayant fixé l'attention du lecteur sur ces buts à atteindre, Marivaux décrit les aventures de ses héros, il peint la société dans laquelle ils se trouvent avec un réalisme délicat, avec une analyse psychologique des caractères et des mobiles des actions.

Encore faut-il tenir compte du but moral de ces romans.

Marivaux renonce à la fiction futile, en tout cas ses romans sont des œuvres où le respect des conventions sociales, de la moralité, de la vertu, apparaît partout. Ce n'est pas que Jacob ou Marianne soient des modèles de vertu, mais pour eux les lois de la bienséance l'emportent toujours.

Les différences de tempérament, de caractère, de goût, sont grandes entre l'auteur de *Marianne* et celui de *Tom Jones*. Marivaux est un habitué des salons les plus polis de l'Europe ; c'est un homme du monde, élégant et raffiné. L'influence de son éducation et de son milieu est fidèlement réfléchie dans ses œuvres. Tout y acquiert de la distinction, tout ce qui est vulgaire ou grossier en est vigoureusement exclu. Même Jacob, humble paysan venu à Paris pour faire sa fortune, n'a aucun trait grossier, c'est un homme distingué et poli. Marivaux en somme pratique son analyse de caractère, il déploie son réalisme dans un milieu où la violence, où les excès, où les sons bruyants de la vie populaire n'ont pas accès. Enfin, son langage a une distinction toute particulière,

c'est de l'élégance et de la préciosité exprimées en un style diffus.

Combien Fielding est différent ! Esprit vigoureux et primesautier, amateur d'action et de grand air, il peint sans feintes ni détours les mœurs, les défaillances, les aventures des gens du commun ; il aime parfois la grosse gaieté : dans son langage, dans son choix des incidents, le raffinement délicat et timide n'a pas de place.

Où donc peut se montrer l'influence de Marivaux ? Elle se montre d'abord dans l'analyse psychologique que fait Fielding des sentiments, des mobiles des actions de ses personnages. Les romans traditionnels, romans picaresques, romans d'aventures, ne s'étaient jamais occupés de cela ; c'est Marivaux qui avait introduit tout cela le premier dans le roman réaliste. C'est en particulier dans *Tom Jones* et dans *Amélia* que ce procédé est très développé. C'était un moyen efficace et indirect d'enseigner la moralité et la vertu. Ni Marivaux, ni Fielding n'adoptent un ton de prêche, tous deux laissent au lecteur le soin de tirer ses conclusions des exemples qui lui sont présentés. Nous savons toujours tout ce qui se passe dans l'esprit de Marianne et de Jacob ; nous savons tout ce qu'ils sentent, nous connaissons les raisons qu'ils ont d'agir comme ils le font. Leurs émotions, leurs ambitions, en somme tout leur caractère se révèle à nous. De même, Fielding nous met toujours au courant des sentiments les plus intimes de ses personnages — nous connaissons à fond les caractères de Tom Jones, de Sophia, de Booth.

En ce qui concerne la forme de ses romans, Fielding a pu profiter quant à certains détails, de l'exemple de Marivaux. Les romans picaresques, et même l'illustre *Don Quichotte* ont tous un défaut particulier, ils racontent une grande

série d'aventures, où ils présentent d'innombrables tableaux de toutes les classes de la société humaine, mais il n'y a pas à proprement parler d'intrigue, il n'y a rien dans le roman qui nécessite un dénouement auquel le lecteur doive s'attendre. Dans le roman purement picaresque le soi-disant héros ne sert qu'à relier une série d'incidents sans aucun lien logique. Même dans le *Roman Comique*, qui a quelques prétentions à une intrigue, les amours de Destin et de l'Etoile, de Léandre et d'Angélique se tiennent à l'arrière-plan, et l'intérêt du lecteur se fixe plutôt sur les incidents, sur les personnages comiques, sur les bouffonneries. Marivaux veut donner un portrait réaliste de la société, mais il veut aussi gagner à son héros la sympathie et l'intérêt du lecteur. Le héros sera le centre du roman, tous les incidents, toutes les aventures auront un but, celui d'avancer ou de retarder le dénouement final sur lequel l'intérêt du lecteur se fixe. Ainsi se crée un plan définitif où il n'y a pas d'écarts sans rapport avec la marche de l'intrigue. Dans la *Vie de Marianne* on attend la réunion des deux amoureux, dans *l'Histoire du Paysan Parvenu*, on suit les efforts de Jacob pour faire sa fortune à Paris. De même, dans *Joseph Andrews* et dans *Tom Jones*, il y a très peu de chose qui n'ait pas un rapport plus ou moins grand avec l'intrigue centrale. Par ce moyen, tous les incidents, toute la satire, tout le réalisme que l'auteur trouve l'occasion de nous présenter en racontant les aventures de son héros ont un nouveau genre d'intérêt. Ils l'ont d'abord à cause de la sympathie que nous ressentons envers les personnages principaux qui y prennent part, et ensuite parce que dans la grande majorité des cas, les incidents maintiennent l'intérêt que nous portons à l'intrigue centrale.

Ce qui sépare les deux auteurs est évident. Marivaux est surtout un psychologue, il l'est presque exclusivement. Ainsi ses analyses sont souvent trop longues, trop diffuses. Fielding au contraire, ne prodigue pas ses mots, de sorte que, bien qu'*Amélia* soit un roman plein d'analyses psychologiques, Fielding n'ennuie jamais son lecteur en les prolongeant, en les subtilisant outre mesure. D'ailleurs, dans les romans vigoureux et alertes de Fielding, la concision est évidemment l'essentiel. C'est l'action, la variété des incidents qui manquent chez Marivaux. Fielding, au contraire, a de la vigueur, et en plus il suit la tradition du roman vulgaire, et donne à ses ouvrages une grande variété de mouvement, et des tableaux de toutes les classes de la société.

Quand on passe à l'examen des emprunts matériels que Fielding a pu faire à Marivaux, la question, bien que moins importante, devient beaucoup plus délicate. Fielding puise toujours à un grand nombre de sources, parfois il prend chez le même auteur plusieurs idées qui reparaissent toutes réunies dans un seul trait.

Dans *Tom Jones* et *Joseph Andrews* on trouve des traits qui peuvent fort bien venir du *Paysan Parvenu*, car, des deux romans de Marivaux, celui-ci est évidemment le plus rapproché de l'esprit et du sujet des romans de Fielding. Comme Jacob, Tom Jones est jeté dans une société corrompue, où sa vertu subit une série d'assauts, dont il finit par sortir sans atteinte à sa probité, malgré des défaillances morales dont l'auteur atténue la gravité. Comme Jacob, Tom est recherché par les femmes; on note en particulier qu'ils ont tous deux des relations avec des dames d'un certain âge, Jacob entre autres, avec Mme de Ferval, Tom avec Lady Bellaston (Tom pourtant va beaucoup plus loin que Jacob dans ses

amours). Les jeunes gens sont tous deux chevaleresques, ils se précipitent au secours des faibles, des maltraités. Tous deux sont jetés en prison pour des meurtres dont ils sont innocents.

Pour *Joseph Andrews*, on peut suggérer certains traits pour lesquels Fielding aurait pu s'inspirer de Marivaux. Les scènes où Joseph est tenté par sa maîtresse sont évidemment dues au dessein de parodier *Pamela*, mais on remarque que Marivaux avait décrit plusieurs situations de ce genre, auxquelles Fielding aurait pû emprunter certains traits. En effet, la situation d'un jeune homme qui inspire de l'amour aux femmes, et particulièrement aux femmes d'un certain âge, est reprise par Fielding dans *Joseph Andrews* ainsi que dans *Tom Jones*. Il y a plusieurs scènes de tentation chez Marivaux. Chez Fielding, au contraire, on n'en trouve que deux. Une dame qui aime la compagnie d'un jeune et beau laquais (1), qui lui fait savoir que le fait qu'il est un domestique compte pour bien peu à son avis; l'essentiel de ces idées est déjà exposé dans le *Paysan Parvenu*. En ce qui concerne la scène où Lady Booby tente de séduire Joseph, Bosdorf a fait remarquer la similitude de ce passage avec celui où Jacob va dans la chambre de Mme de Fécour (2). On note d'ailleurs que dans les deux romans, la maîtresse a

(1) Lady Booby aime faire des promenades au bras du jeune Joseph. Mlle Habert aime les promenades avec Jacob. Elle « me prit sous le bras... je la soutenais avec joie, et le soutien lui faisait plaisir ».

(2) S'il faut établir un rapport entre Fielding et Marivaux, cette scène (*J. A.*, I, 5) est plutôt un mélange de deux scènes prises au *Paysan Parvenu* — celle (et c'est la principale) de l'entretien entre Jacob et Mme de Ferval (commencement de la 5^e partie), et celle où il va visiter Mme de Fécour.

Il faut pourtant admettre que de telles scènes n'ont rien de nouveau et datent de l'aventure de Joseph et de la femme de Putiphar.

une rivale en la personne de la servante, qui tâche de gagner l'affection du jeune homme en lui donnant des friandises prises à la cuisine. La Cathérine de Mlle Habert, la Slipslop de Lady Booby, veulent chacune persuader leurs maîtresses de garder les jeunes hommes à leur service, mais ni l'une ni l'autre n'arrivent à gagner l'affection de ceux pour qui elles soupirent.

Le sujet de la *Vie de Marianne* est si différent de ceux de Fielding qu'il ne serait pas raisonnable d'insister sur les petites ressemblances que l'on peut trouver çà et là dans les romans de ces deux auteurs (1). Si Fielding loue le génie de Marivaux, ce n'est nullement à cause des petits emprunts qu'il a pu faire à ses romans, mais bien plutôt parce que le genre d'observation, le réalisme psychologique, la forme de construction, qu'il a trouvés dans les romans de l'auteur français lui ont suggéré certaines idées dont il a su tirer son inspira-

-
- (1) E. Bosdorf, dans son *Entstehungsgeschichte von Fieldings Joseph Andrews*, a voulu rapprocher *La Vie de Marianne* et *Joseph Andrews* en remarquant que dans les deux romans une tache de naissance — une « fraise » — établit l'identité de l'héroïne ou du héros. Il ne s'est pas rendu compte que cet incident est placé dans la partie que Mme Riccoboni avait ajoutée pour conclure le roman inachevé de Marivaux, et que s'il faut absolument établir une relation entre les deux « motifs », c'est plutôt Fielding qui a pu suggérer ce moyen d'amener le dénouement.

Pourtant, pour ceux qui aiment à exercer leur esprit à établir toutes sortes de relations possibles entre *Tom Jones* et *Marianne*, on peut suggérer que Marianne et Tom sont tous deux des enfants trouvés, que dans chaque roman l'amour des jeunes gens éclatent après un accident : chez Marivaux, après que Valville a secouru Marianne mise en danger par les chevaux de son carrosse, chez Fielding lorsque Tom s'est cassé le bras en sauvant Sophia qui tombait de son cheval. Emportés chez Valville et chez Sophia, Marianne et Tom sont pansés par les médecins, et les premiers signes de l'amour se manifestent entre les deux couples... Dans chaque roman, c'est l'origine inconnue de l'enfant trouvé qui soulève le plus grand obstacle à son mariage avec quelqu'un qui occupe une certaine position sociale. Les jeunes hommes sont tous deux coupables de l'infidélité.

tion, et qu'il a transformées et adaptées à son génie, à son humeur, et aux mœurs de son propre pays (1).

*
**

Avant d'étudier l'influence de Lesage sur les grands romans de Fielding, il ne serait pas hors de propos d'examiner un ouvrage qui n'a été que trop négligé, mais qui marque une époque assez importante dans le développement du génie de Fielding. Il s'agit de son « *Journey from this World to the Next* », qui fut publié pour la première fois dans les *Miscellanies* de 1743. On ne peut douter cependant que cet ouvrage ait été commencé bien avant la composition de *Joseph Andrews*, en effet, le style, la construction, la qualité de la satire, tout indique une époque antérieure à la conception de la théorie de l'Epopée comique en prose.

L'auteur prétend que le *Journey* est un récit trouvé dans un manuscrit mystérieux dont on ignore l'origine. Dans ce récit une « âme » raconte ses aventures dans les régions célestes. Il paraît qu'après la mort, l'âme s'échappe du corps. Elle possède tous les traits physiques du corps qu'elle vient de quitter si ce n'est qu'elle est complètement invisible pour les humains, et qu'elle est flottante et impondérable.

Mercure rassemble toutes les âmes qui viennent d'être libérées et les conduit à la diligence qui doit les transporter à travers l'éther jusqu'aux régions supérieures. Pendant le

(1) L'invocation contenue dans un des chapitres d'introduction de *Tom Jones* révèle quels étaient les auteurs favoris de Fielding à cette époque.

« Come thou that hast inspired thy Aristophanes, thy Lucian, thy Cervantes, thy Rabelais, thy Molière, thy Shakespeare, thy Swift, thy Marivaux, fill my pages with humour, till mankind learn the good-nature to laugh only at the follies of others, and the humility to grieve at their own (T. J., XIII, I).

voyage, les âmes racontent à tour de rôle les raisons qui les ont obligés à quitter leurs demeures corporelles. Enfin, on arrive à la cité des maladies, où se rencontrent plusieurs divinités fort connues sur la terre. Finalement on arrive devant Minos, où une foule énorme d'âmes attend le jugement qui décidera de leur sort. Devant ce juge terrible, chacun raconte l'histoire de sa vie, et allègue ce qu'il peut pour essayer d'entrer dans le jardin du repos éternel. Minos les écoute, et prononce son jugement. Ceux qu'il accepte passent au jardin de repos; ceux qu'il rejette sont condamnés à retourner sur la terre. On tire au sort pour déterminer quels seront le rang ou le métier et la somme de bonheur des condamnés dans leur nouvelle existence terrestre.

L'âme qui raconte l'histoire est acceptée par Minos parce que — et cela est bien de Fielding — les quelques actions témoignant de la bienveillance et de la bonté de cœur qu'elle a accomplies l'emportent, selon l'opinion de ce juge, sur les nombreuses défaillances morales dont elle a été coupable. Dans le jardin de repos elle rencontre les ombres de nombreuses personnalités historiques, dont elle rapporte les opinions sur une grande variété de sujets. Enfin — et voilà la partie principale de l'œuvre — elle entre en conversation avec Julien l'Apostat, qui raconte tout au long l'histoire des vingt-trois existences qu'il a passées sur terre avant de satisfaire l'implacable Minos, et gagner le jardin de repos. A la fin de l'ouvrage, Anne Boleyn raconte son histoire, et le récit s'arrête tout d'un coup. Fielding avait manifestement l'intention d'écrire une œuvre plus longue, mais au moment de publier les *Miscellanies*, il avait besoin de tout ce qu'il pouvait trouver pour faire les trois volumes qu'il avait promis à ses lecteurs dans le prospectus. Aussi a-t-il préféré publier

le *Journey* dans son état d'inachèvement que d'attendre pour le compléter.

De tous les ouvrages dont Fielding est l'auteur, le *Journey* est celui où l'influence de Lucien se fait le plus sentir. Ce n'est pas le dessein de cette étude d'examiner ce que Fielding doit à l'auteur des *Dialogues des Morts*, son classique favori; mais on note que si le démarquage de Lucien est fréquent dans le *Journey*, il s'y trouve aussi une autre influence que l'on ne saurait ignorer, et qui n'a évidemment pas son origine dans les œuvres du grand satirique grec.

Le voyage fantastique de l'âme, les jugements de Minos — toutes ces choses sont fort amusantes, fort ingénieuses, mais au fond elles ne servent qu'à introduire l'élément principal de l'œuvre — à savoir, les récits de Julien. Fielding a voulu trouver un moyen de relier une série de tableaux de la vie et des mœurs humaines — il veut nous montrer d'une façon satirique toutes les classes, toutes les conditions de vie de la société humaine — rois, dupes, hommes d'état, favoris, mendiants, poètes, soldats, tailleurs, etc.... Les différentes vies de Julien offrent un moyen admirable de réaliser ce but. Ainsi, en peu de mots, en faisant ressortir quelques traits du caractère et des mœurs des hommes de toutes conditions, Fielding réussit à construire une œuvre qui se compose réellement d'une série de tableaux détachés, reliés l'un à l'autre uniquement par le fait que Julien, le narrateur, y est chaque fois le personnage central.

La satire au moyen de petits tableaux de la comédie humaine n'avait rien de nouveau en 1740. Il existait déjà deux ouvrages français très connus, qui avaient adopté ce genre, à savoir *le Diable Boiteux* et *le Gil Blas*, de Lesage. Dans le premier, un jeune étudiant libère Asmodée, le diable boi-

teux, de la bouteille dans laquelle il a été emprisonné par un magicien. En récompense de ce service, le diable conduit le jeune homme à travers la ville, où il soulève les toits des maisons et explique ce qui se passe à l'intérieur. En somme le *Diable Boiteux* n'est qu'une série de petits tableaux, et de petites histoires qui illustrent la vanité, la méchanceté, l'hypocrisie, les faiblesses de la société humaine. Mis à part le fait que l'auteur a trouvé un nouveau moyen de relier ses épisodes, il n'existe aucune différence essentielle entre le *Diable Boiteux* de Lesage et le *Journey* de Fielding. Si l'on ajoute encore à l'influence du *Diable Boiteux* celle de *Gil Blas*, livre qui présente aussi une série de tableaux de toutes les conditions humaines, on trouvera une analogie frappante entre le procédé et la satire de Fielding, et ceux de Lesage.

Dans le choix des personnages, et des incidents, et dans la manière dont il fait ressortir les traits satiriques, Fielding se montre si semblable à Lesage que l'on ne peut pas douter qu'il ait subi l'influence de l'auteur français. Cette influence est en particulier très marquée dans les scènes de la vie de la cour (*Journey*, XVII, XVIII, XX, XIII). On y trouve un roi qui ne règne que de nom, et qui laisse le pouvoir aux mains d'un ministre qui fait tout son possible pour garder et consolider sa position. Julien (car c'est lui qui est le ministre) raconte : « I had everything of royalty but the outward signs : no man ever applying for a place or any kind of preferment but to me only ». Sa situation est la même que celle du ministre (G. B., VIII, 4) qui confie à Gil Blas... « Je dispose à mon gré des charges, des emplois, des gouvernements... je règne, si j'ose le dire, en Espagne » Les ministres ne peuvent pas supporter la moindre concurrence, car, dit le duc de Lerme « la faveur d'un souverain ressemble à

la faveur d'une femme qu'on adore : c'est un bonheur dont on est si jaloux qu'on ne peut se résoudre à le partager avec un rival ». Julien s'exprime d'une façon pareille : « We never suffer any to come near the prince... no prime minister estimating himself to be safe while any other shares the ear of his prince, of whom we are as jealous as the fondest husband can be of his wife »... et plus tard : « For the affection of kings is as precarious as that of women ». Les rivaux dans la faveur des rois sont vite écrasés. Calderone et le Duc d'Uzède font emprisonner Gil Blas (IX, 7) ; Julien est condamné au cloître (XX).

A la cour, la prospérité du pays a peu d'importance à côté de la recherche du pouvoir personnel. Dans *Gil Blas* comme dans le *Journey*, les ministres exécutent des desseins qui leur garantissent le pouvoir au dépens du bonheur du pays.

L'amitié n'a pas de place auprès du trône ; tout est égoïsme et hypocrisie. Quand on voit que Gil Blas a la faveur d'un grand ministre, tous les courtisans l'entourent, et le flattent « dans la vue de m'engager à leur rendre service dans la suite ». Dans le *Journey* (XVIII), la situation de Julien est exactement la même. En outre, les deux héros racontent que plus on professe d'amitié, plus il existe de haine entre les courtisans. Les gens qui méditent la perte du favori deviennent de plus en plus amicaux (cf. *G. B.*, IX, 2 et *Journey*, XIV). Naturellement, on note que lorsque le favori tombe en défaveur, les flatteurs l'abandonnent et le méprisent. On pourrait facilement multiplier ces exemples et montrer des analogies de détail pour prouver qu'en ce qui concerne la vie de la cour, et l'entourage des grands (car l'histoire de l'archevêque de Grenade a fourni certains traits à

la satire de Fielding) les deux auteurs ont une conception, un comique, un choix d'incidents qui sont exactement pareils. Ils peignent un milieu où tout est artificiel, où les hommes sont les esclaves d'une ambition fébrile, où l'hypocrisie, la flatterie, la perfidie règnent en maîtres, et où les vertus communes n'ont pas de place. Ce sujet, que Lesage nous présente dans plusieurs tableaux des derniers livres de *Gil Blas*, est plusieurs fois traité dans le *Journey* par Fielding, qui précise, qui reproduit la matière et les traits satiriques de son prédécesseur.

Comme Lesage, Fielding décrit des personnages appartenant à toutes les classes de la société, et l'on remarque partout une ressemblance frappante entre les méthodes et les traits satiriques qui se trouvent chez les deux auteurs. Julien dans une de ses nombreuses existences, devient poète. Il sent tout jeune le désir d'écrire; il croit que la poésie est sa vocation, il croit qu'il a véritablement du génie. Ce poète a toutes les caractéristiques du Fabrice Nunez de Lesage. Leur dévouement aux Muses ne leur rapporte aucun succès, aucune gloire, et enfin les poètes, découragés, abandonnent le métier en attribuant au mauvais goût de la foule leur manque de succès. Cependant, étant incapables de se débarrasser de la conviction qu'ils ont du génie, il y reviennent après peu de temps. Pour ceux qui n'apprécient pas leurs œuvres, les poètes de Lesage et de Fielding ont un mépris infini. La jalousie et la haine règnent entre les poètes rivaux. Dans tous les exemples que donne Lesage du caractère des poètes, il insiste chaque fois sur un certain trait qui est, selon lui, particulier à tous les rimeurs; à savoir, la conviction absolue qu'ils ont de la beauté de leurs vers, et l'habitude ennuyeuse qu'ils ont de vouloir lire leurs poésies en toute occasion, et à

qui que ce soit. Dans le *Journey*, Julien admet que ce défaut existe chez tous les poètes.

Le portrait de Julien comme maître à danser, convaincu de la dignité et de l'importance de sa profession, est presque identique à celui que peint Lesage (*G. B.*, XII, 5).

Les tailleurs ont aussi une idée très élevée de leur importance sociale. Chez chaque auteur ils estiment très haut l'honneur d'habiller les courtisans, et ne sont nullement découragés par le fait que ceux-ci ne payent presque jamais.

Julien, dans son existence de mendiant, trouve que les gueux sont organisés comme toutes les autres branches de la société, que la mendicité est un métier qui exige des qualités spéciales, et qui est très lucrative. Les germes de cette idée se trouvent déjà dans le *Diable Boiteux* : on remarque d'ailleurs que dans chaque livre les mendiants se rassemblent le soir « pour boire à la santé des personnes charitables qui contribuent pieusement à leur dépense ». Comme Julien le rapporte : « They laugh over the stupidity of the givers ».

Sans plus multiplier les exemples, on peut affirmer que le procédé et la satire qu'emploie Fielding en racontant les vingt-trois existences de Julien ont une analogie frappante avec la méthode et la façon de Lesage. Si l'on accepte ou non la thèse que Fielding a plagié les œuvres de son prédécesseur français, on peut dire sans contredit qu'il a subi dans une très grande mesure l'influence de Lesage, dans sa manière d'observer, dans son genre satirique et dans la méthode qu'il a adopté pour l'exposer.

Joseph Andrews et *Tom Jones* ont souvent été appelés par les critiques des romans picaresques, mais en réalité, rien n'est plus trompeur, rien n'est plus inexact qu'une telle

définition. Elle est d'autant plus trompeuse qu'à première vue elle a l'air d'être vraie. La vérité est que Fielding a beaucoup emprunté à la tradition du roman picaresque, mais que ce qu'il en a pris a été traité d'une façon si nouvelle, a été joint à tant d'autres éléments, a été remanié selon une théorie si originale, que l'on donnerait au mot « picaresque » une dignité imméritée en voulant l'appliquer aux romans de Fielding.

En laissant de côté les romans anglais de ce genre, nous pouvons réduire à un nombre assez limité les romans picaresques qui ont pu exercer une influence sérieuse sur la méthode de Fielding. Naturellement, la grande majorité des romans picaresques étaient d'origine espagnole, et nous n'avons aucune raison de croire que Fielding ait connu l'espagnol. S'il les a lus, il les lut soit dans des traductions anglaises ou françaises, soit dans une de ces nombreuses adaptations qui avaient paru dans les deux langues pendant le siècle précédent. Pourtant, il est significatif que Fielding, qui cite si souvent les auteurs qu'il a lus, ne mentionne nulle part aucun de ces auteurs, et ne laisse pas voir la moindre indication qu'il les ait lus. Sa bibliothèque n'offre non plus aucun renseignement là-dessus. Par conséquent, sans aller jusqu'à dire que Fielding n'avait jamais lu les « picaresques » espagnols et leurs imitateurs français, nous pouvons affirmer que pour Fielding la tradition picaresque est représentée par un petit nombre de romans, parmi lesquels il n'en est guère qu'un qu'il nous faille considérer. En effet, les œuvres pour lesquelles, de son propre aveu, Fielding avait une grande admiration, sont le *Don Quichotte* de Cervantes, le *Roman Comique* de Scarron, et le *Gil Blas* de Lesage. Or, de ces trois ouvrages, seul *Gil Blas* mérite véritablement le quali-

ficatif de « picaresque » bien que les deux autres contiennent un grand nombre des caractéristiques de ce genre. Ainsi pour Fielding, les picaresques français et espagnols sont représentés par le chef-d'œuvre de Lesage.

Dans *Joseph Andrews*, ainsi que dans *Tom Jones*, la partie centrale, la partie principale du roman raconte les aventures du héros sur la grand'route, et donne à l'auteur l'occasion de décrire une série très variée de personnages et d'incidents. C'est en partie l'influence de Cervantes qui se manifeste, mais celle de Lesage est plus marquée encore. *Gil Blas*, nous le savons, est tout simplement une série de portraits de personnages, appartenant à toutes les classes et à toutes les conditions de la Société, qui sont joints l'un à l'autre sous la forme d'une biographie. Le héros discourt sur toutes les classes, et sur toutes les conditions de la Société : chanoines, médecins, auteurs, prélats, aubergistes, comédiens, galants, filles, ministres. Il les peint tous en une satire fine et amère. Pourtant, comment se fait-il que l'impression que nous donnent les romans de Fielding soit si différente de celle de *Gil Blas* ? Chaque auteur a le même but, chacun veut « miscere utile dulci », présenter sa satire sur le genre humain sous une forme agréable. Lesage a une observation pénétrante : il peint les mœurs. Fielding va encore plus loin, il est plus qu'un peintre des mœurs ; il a l'art d'être romancier, il apporte à son roman une technique qui le distingue totalement du roman de Lesage. D'abord, il a le pouvoir de créer des personnages qui ne sont pas seulement des types, mais des individus ; ensuite, au lieu de présenter une série de tableaux détachés des mœurs humaines, Fielding construit un roman qui est un organisme vivant. Il faut noter, en outre, que *Gil Blas* passe par toutes les conditions, il se

mêle à toutes les classes de la société. Les héros de Fielding n'éprouvent pas ces changements de fortune et d'ailleurs, sauf pour les quelques chapitres sur Lady Booby et Lady Bellaston, ses romans ne s'occupent pas du tout de la haute société. Dans ces circonstances, on peut limiter l'influence de Lesage à des idées sur la façon de décrire certains personnages traditionnels, aux traits généraux de la satire sur les mœurs, et à un certain nombre d'incidents et de situations que Fielding a pu emprunter à *Gil Blas*.

Considérons d'abord les personnages. Il faut admettre qu'en décrivant plusieurs des personnages que ses héros rencontrent au cours de leurs aventures, Fielding se laisse guider par le comique traditionnel, et que tout ce qu'il fait est d'attribuer à des caractères anglais des traits qui font partie du fonds traditionnel de la satire de certains métiers. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler ce qu'il doit à Molière à cet égard. Nous pouvons maintenant considérer qu'elle a été l'influence de Lesage sur son comique et sur sa façon de décrire.

Fielding a décrit plusieurs aubergistes et femmes d'aubergistes, et au fond ils ont tous le caractère traditionnel que Lesage avait déjà défini. Ce sont, en général des gens uniquement attentifs à leurs intérêts matériels, et selon l'espoir qu'ils ont de gagner plus ou moins d'argent, ils sont soit excessivement respectueux envers leurs hôtes, soit ouvertement désobligeants et méprisants. Ils ont toujours une insatiable curiosité quant à la condition et aux affaires des voyageurs, car c'est évidemment le moyen le plus sûr d'estimer le profit que l'on pût tirer d'eux. Ils sont surtout tricheurs et malhonnêtes (1). On remarque pourtant que pour ce qui est

(1) V. G. B. I. 2, I. 14, IV 5, I. 13.
T. J., VII, 10. J. A., I. 14. T. J., X, 2, etc...

des nombreuses « batailles » et combats à coups de poing qui se produisent si souvent dans les auberges, Fielding emprunte au *Roman Comique* de Scarron.

Pour les médecins, Lesage avait repris et développé la satire de Molière sur cette profession. Fielding se sert de traits comiques pris chez les deux auteurs, mais il a surtout pris chez Lesage l'idée des médecins qui se querellent et discutent à propos de la maladie du patient.

Domestiques, magistrats, intendants, et beaucoup d'autres personnages traditionnels paraissent souvent dans les pages de Fielding avec les mêmes traits que chez Lesage. Fielding amplifie, il ajoute les fruits de sa propre observation, mais il n'hésite pas à se servir du comique traditionnel et de la satire de ses prédécesseurs.

Au fond, Lesage et Fielding ont la même idée, le même dessein. Tous deux veulent démasquer la vanité ou l'hypocrisie, les vices qui sont, selon leur avis, les mobiles de tant d'actions humaines. Ils avaient vu que l'intérêt et l'ambition corrompaient les mœurs et dépravaient les vertus primitives des hommes. Tous deux condamnent cette conception de l'amour qui fait d'un mariage une simple affaire d'intérêt. Fielding (*T. J.*, VIII, 1) dit que la plupart des hommes sont comme des acteurs, et jouent un rôle auquel ils n'ont pas véritablement droit. Le dessein de Lesage avait été de révéler que le spectacle de la vie, si brillant en apparence, n'est que l'ostentation de la vanité des hommes. La beauté des femmes doit son éclat à la table de toilette, les galants ont une soif insatiable de l'honneur ; les médecins font croire les maladies plus graves qu'elles ne le sont pour avoir plus de mérite à les guérir. La dissimulation se pratique partout. Jacinthe dans *Gil Blas* acquiert et conserve une réputation de

vertu et de chasteté. Miss Allworthy (Mrs Blifil) trompe le monde pendant vingt ans; elle meurt sans être soupçonnée par qui que ce soit. Etant elle-même la mère de l'enfant trouvé elle persuade à une autre de subir tout le blâme qui devait s'adresser à elle. Le monde se laisse tromper par cette dame si respectée, car seules les apparences comptent. Comme Lesage, Fielding démasque aussi le vice ou l'intérêt sordide qui se cachent sous les apparences de la vertu et de la respectabilité. Portrait mordant de la fausseté des vertus humaines, qui est commun aux deux romanciers.

En ce qui concerne les petits traits analogues qui se trouvent dans les romans de Fielding et dans *Gil Blas*, il n'y a pas un moyen certain d'établir que Fielding les a tous transposés, et à dessein, des pages de *Gil Blas* dans ses romans. Fielding n'a fait que rarement des plagats littéraires. Il se laisse inspirer par la méthode générale d'un auteur, il reprend souvent des traits comiques traditionnels, il renforce sa propre expérience de la vie et sa propre satire des mœurs et des conditions de la société par l'observation et la satire de ses prédécesseurs. Pourtant, quand il s'agit de petits incidents de petits « motifs » analogues, il serait imprudent de trop insister sur leur ressemblance pour établir l'influence de Lesage sur Fielding (1).

(1) E. Bosdorf a consacré quelques pages de son *Entstehungsgeschichte von Fieldings Joseph Andrews* à l'examen de l'influence de Lesage. Avec un soin remarquable, il expose tout ce qu'il trouve d'analogue entre *Gil Blas* et *Joseph Andrews*. Dans le résumé que je donne ici de ses découvertes, il est facile de distinguer ce qu'on peut admettre comme influence authentique, et ce qui est insignifiant ou trop recherché.

1) Comme *Gil Blas*, *Joseph Andrews* est jeté sur la grand'route, où il rencontre les représentants de presque toutes les classes de la société.

2) Comme *Gil Blas*, *Joseph Andrews* commence par une revue de la généalogie et de la jeunesse du héros.

On peut parler ici d'un roman qui occupe une place spéciale dans l'œuvre de Fielding, mais qui n'a presque rien de commun avec ses grands chefs-d'œuvre, *Joseph Andrews*, *Tom Jones*, et *Amélia*. *Jonathan Wild* fut publié pour la première fois dans les *Miscellanies* (1743), dont il occupait tout le troisième volume. Comme le *Journey*, ce roman est généré-

-
- 3) Dans chaque roman, le héros est d'humble origine.
 - 4) Tous deux commencent leurs voyages à l'âge de 17 ans.
 - 5) Ils appartiennent tous deux à une classe servile.
 - 6) *G. B.* (I, 5). Lesage raconte l'histoire d'un enfant qui, peu après sa naissance fut remplacé par un autre. La mère garde le secret jusqu'à ce que celui-ci atteigne l'âge d'homme. Fielding se sert d'une situation pareille en *J. A.*
 - 7) *G. B.* (V, 2). Séraphine, la nuit, dans une forêt, est saisie par des ravisseurs. Elle est sauvée par quelqu'un dont elle ne peut pas distinguer la figure à cause des ténèbres. Elle commence à soupçonner ce dernier d'intentions peu favorables à son égard, lorsqu'enfin elle découvre que c'est son amoureux.
J. A. (II, 9). Fanny est attaquée dans un buisson à côté de la grand'route. Un inconnu se précipite au secours. Comme il fait très noir, elle ne sait nullement qui est son libérateur, et commence à être « not without apprehensions even of her deliverer ». Enfin, elle découvre que c'est l'excellent Parson Adams.
 - 8) La générosité des pauvres. *G. B.* (I, 13). Ayant vu la misère de Gil Blas, un pauvre chanteur lui donne sa bourse, en regrettant qu'elle ne soit pas plus garnie.
J. A. (II, 15). Un pauvre camelot, voyant la détresse d'Adams, qui ne pouvait pas acquitter sa note à un aubergiste, lui présente tout son argent en regrettant de n'en avoir plus à donner.
 - 9) L'amour des vieilles domestiques pour des jeunes et beaux laquais. On compare Lorenza Sephora (VII, 1) et Dame Jacinthe (II, 1) à Mrs Slipslop.
 - 10) *G. B.* (III, 8). Un jeune galant, pour acquérir la réputation d'avoir fait la conquête de plusieurs dames, dicte à son laquais des lettres, qu'il tire plus tard de sa poche en assurant à ses camarades qu'elles sont écrites par telle ou telle dame. Enfin, il est tué dans un duel par l'amoureux d'une dame qu'il avait calomniée.
J. A. (III, 3). Mr Wilson raconte que, pour avoir la réputation d'être un galant, il avait adopté l'expédient d'écrire lui-même des lettres et de prétendre qu'il avait des intrigues amoureuses avec certaines dames, bien connues dans la société. Provoqué en duel par un officier de la Garde, il prit la fuite.
 - 11) *G. B.* (IV, 8). Un certain prêtre « fait des offres à tout le monde et ne sert personne ».
J. A. (II, 16 et 17). Un squire fait des promesses magnifiques à Adams. Plus tard, celui-ci apprend que le squire a l'habitude de faire des promesses qu'il ne tient pas.

ralement considéré comme ayant été rédigé avant la production de *Joseph Andrews*. C'est un chef-d'œuvre d'amère ironie. Jonathan Wild, descendant d'une famille dont Fielding trace la malhonnêteté à travers les siècles, monte jusqu'au sommet de la gloire dans son métier de voleur, puis achève sa carrière sur le gibet. Fielding renverse l'ordre des choses. Tout ce que Wild fait de honteux, d'inhumain, est présenté comme contribuant à sa « grandeur ». Ce héros ne se distingue par aucune faiblesse, par aucun sentiment désintéressé : c'est jusqu'au bout un scélérat achevé, un monstre détestable sans aucun trait de bonté.

On n'a jamais pu préciser les sources de *Jonathan Wild*. Ce qui est certain, c'est qu'à cette époque le public prenait un intérêt exagéré aux « vies », aux dernières paroles des criminels, des voleurs de grand chemin condamnés à périr sur le fameux « Tyburn Tree » ; en effet, on les considérait comme de véritables héros. Fielding avait sans doute l'intention de ridiculiser ce goût, et cette idée absurde de faire d'un criminel un héros populaire. Une vie de Jonathan Wild était déjà parue, mais Fielding ne s'en sert presque pas pour son roman. Son ouvrage n'est, en effet, qu'une magnifique production de l'esprit, un essai philosophique écrit avec une suprême ironie, où la carrière du véritable Jonathan Wild n'a pas d'importance.

Son dessein de ridiculiser la vie des voleurs est évidemment subordonné à un but plus sérieux ; celui d'attaquer la conception que l'on se faisait de la « grandeur ». On se souvient que Fielding, dans le glossaire satirique qu'il rédigea dans le numéro 4 du *Covent Garden Journal*, définit le mot « Great » comme suit — « Applied to a thing, signifies Bigness : when to a man, often Littleness or Meanness ». C'est

l'idée qu'il applique à *Jonathan Wild*. Parmi les écrivains éclairés, les idées philosophiques qui honorent le XVIII^e siècle en France et en Angleterre commençaient déjà à se répandre au sujet des « grands ». Fielding a dû ressentir cette influence. On s'occupait surtout de la carrière de Charles XII (1). Si nous supposons — et les preuves semblent suffisantes, — que Fielding a traduit du français *l'Histoire de Charles XII* d'Adlerfeld, nous pouvons comprendre l'effet qu'a produit sur son esprit ce récit de massacres, et la haine de la « grandeur » qu'a fait naître l'histoire de ce conquérant impassible devant la misère humaine, et soucieux seulement de la gloire.

Tout considéré, au sujet de *Jonathan Wild*, il y a vraiment peu de chose à dire. Sauf en ce qui concerne la connaissance que Fielding montre de l'argot et de l'organisation des voleurs le roman n'a rien de commun avec le genre picaresque traditionnel.

Un point qui a soulevé quelques discussions est le voyage fabuleux de Mrs Heartfree. M. Digeon suggère qu'en décrivant la façon dont Heartfree écoute le récit de sa femme, Fielding a peut-être songé à un incident du *Bachelier de Salamauque* de Lesage, et que l'histoire elle-même peut être une parodie de celle de Fanny, femme de Cleveland, dans le roman de l'Abbé Prévost. Il vaut pourtant mieux accepter le récit, pris dans son ensemble, comme une parodie satirique

(1) Cf. par exemple Pope,

Heroes are much the same, the point's agreed,
From Macedonia's Madman to the Swede.

Essay on Man (IV, 219-220).

et le passage dans *The Vanity of Human Wishes* de Johnson, qui termine par les célèbres vers :

He left a name at which the world grew pale
To point a moral or adorn a tale.

de ces voyages fabuleux qui étaient si populaires à cette époque, mais il ne paraît pas que Fielding ait eu en vue aucune œuvre particulière. Ce genre de satire n'a d'ailleurs rien de nouveau et remonte jusqu'à *l'Histoire Véritable* de Lucien.

Jonathan Wild est un chef-d'œuvre original de satire et d'ironie. Avec son style, sa netteté, sa clarté, son ironie pénétrante et impitoyable, il aurait été digne de la plume de Lucien, de Swift, ou de Voltaire.

Fielding a joui en Angleterre d'une réputation qui n'a pas été sans vicissitudes. A certaines époques il a été négligé en faveur de son célèbre contemporain Richardson ; en d'autres temps le réalisme, et la prétendue immoralité de ses romans ont rebuté des générations plus puritaines. Cependant, tout bien considéré, il y a longtemps que Fielding est estimé comme le fondateur du roman qui est le mieux adapté au goût anglais. Ainsi, tandis que les romans de Richardson ne sont plus lus que par des étudiants et des curieux, les romans de Fielding, et surtout l'immortel *Tom Jones*, sont toujours très aimés du public anglais. En France, c'est tout le contraire qui s'est passé. A l'époque de leur publication, les romans de Fielding éveillèrent un intérêt momentané, mais Fielding n'a jamais joui d'une vogue en rien comparable à l'admiration enthousiaste que suscitèrent au XVIII^e siècle les œuvres de son rival, et dont elles ont longtemps jouie.

Fielding plaît au public anglais par son « humour », par sa vigueur, par sa gaieté. Cependant, il a toujours existé une certaine tendance à le considérer tout simplement comme le gai bohémien, le joyeux peintre de cette « Merry England » légendaire au sujet de laquelle on lit avec tant de plaisir. Pourtant l'homme qui écrivit *Joseph Andrews* et *Tom Jones*, qui rédigea presque à lui seul le *Covent Garden Journal* fut

plus qu'un conteur général. Il fut un des hommes les plus cultivés de son siècle, profondément versé dans les classiques de Grèce et de Rome, et connaissant aussi les classiques modernes de France. On doit tenir compte du fait que Fielding est un critique, un théoricien de premier ordre, et que sur ses idées, ses méthodes, sa manière, ses vastes lectures ont dû souvent avoir une importance considérable dont lui-même ne se rendait qu'imparfaitement compte. Le dessein de cette étude a été de révéler la connaissance que Fielding avait de la littérature française, et de tâcher de trouver quelle influence cette littérature exerça sur les idées et les théories de celui qui fut le meilleur dramaturge et essayiste de son époque, et qui a eu la gloire d'être le plus grand romancier d'Angleterre.

15 Mai 1928.

Vu,

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

F. BRUNOT.

*Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur
de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.*

APPENDICE

Les lectures françaises de Fielding

ABBREVIATIONS — Am. : *Amelia* — C. G. J. : *Covent Garden Journal* — J. A. : *Joseph Andrews* — J. W. : *Jonathan Wild* — T. J. : *Tom Jones*.

I. — Cette liste contient les noms des auteurs français que Fielding cite dans ses romans et dans ses autres œuvres. Les auteurs qu'il ne cite qu'une seule fois, ou dans un seul ouvrage, sont marqués d'une astérisque, et l'ouvrage dont il s'agit est indiqué.

Cette liste ne contient aucune œuvre qui figure dans le catalogue de sa bibliothèque (V. Appendice II).

- 1* MME D'AULNOY. — *Contes de Fées* (Champion, 20 mars 1739).
- 2* J.-L. DE BALZAC. — *Œuvres* (J. A, III, 1).
- 3* ABBÉ BANIER. — *Mythologie* (T. J., XII, 1).
- 4 J.-B. MORVAN DE BELLEGARDE. — *Réflexions sur le Ridicule*.
- 5* J. BERBEYRAC. — *Le Droit de la Nature et des Gens* (trad. du latin avec notes). (C. G. J., 39).
- 6* J.-B. THIANDÈRE DE BOISSI. — *Sur les Sacrifices des Victimes Humaines dans l'Antiquité*.

qu'une partie des lectures de Fielding. On note par exemple que les œuvres de Swift, de Cervantes, de Lesage, pour ne citer que des auteurs très connus, et qu'il cite très souvent, n'y sont pas représentés. Le catalogue est d'ailleurs assez mal fait. L'orthographe est parfois déplorable. Notons par exemple :

« *Le Grande Dictionaire Historique, per Moreri* ». et, en outre, les dates des éditions manquent très souvent, et celles qui sont données sont souvent suspectes.

« A Catalogue of the Entire and Valuable Library of Books of the late Henry Fielding, Esq., which, (by the Order of the Administrator) will be sold by Auction by Samuel Baker at his House in York Street, Covent Gardens, on Monday, February 10th, and the three following Evenings, for the Benefit of his Wife and Family ».

Feb. 10th 1755.

17. *Œuvres de Boileau*, 1717.

18. *L'Iliade et l'Odyssée d'Homère*, par Dacier, 1712.

19. *Lucien*, par Ablancourt, 1697.

20. *Histoire des Révolutions de la République Romaine*, par Vertot, 1720 (1).

21. *Le Nouveau Testament*, par Martin, 1750 (2).

(1) René Aubert de Vertot (1655-1735), capucin et historien, jouit à cette époque d'une réputation européenne. *L'Histoire des Révolutions de Suède*, 1695 (N° 38 du catalogue) eut cinq éditions coup sur coup, fit entrer son auteur à l'Académie des Inscriptions, et fut traduite en plusieurs langues. *L'Histoire des Révolutions Romaines* (n° 20 du catalogue), généralement considérée comme le meilleur ouvrage de Vertot, fut publiée en 1719. *L'Etablissement des Bretons dans les Gaules* (n° 58 du catalogue) parut en 1720. On a reproché à Vertot d'être souvent superficiel et trop romanesque, mais malgré ses défauts, il eut longtemps une grande vogue.

(2) David Martin (1639-1721), théologien protestant exilé en Hollande après la Révocation de l'Edit de Nantes. Il fut un orateur éloquent,

- 7* LA BRUYÈRE. — *Les Caractères* (Pref. to David Simple).
- 8 HOUDART DE LA MOTTE. — *Discours sur Homère*.
- 9* LA ROCHEFOUCAULT. — *Maximes* (Am., I, 2).
- 10 LESAGE. — *Gil Blas*.
- 11 MARIVAUD. — *Marianne. Paysan Parvenu*.
- 12 MONTAIGNE. — *Essais*.
- 13* MONTESQUIEU. — *Lettres Persanes. Esprit des Lois* (C. G. J., 15).
- 14* J.-B. DE MONTPLEINCHAMP. — *Lucien en Belle Humeur* (C. G. J., 52).
- 15 RABELAIS.
- 16 P. RAPIN. — *Histoire d'Angleterre*.
- 17* REGNARD. — *Le Retour Imprévu* (Intriguing Chambermaid).
- 18* SAINT-EVREMOND. — *Conversation du Maréchal d'Houquincourt avec le P. Canaye* (C. G. J., 53).
- 19 SCARRON. — *Roman Comique*.
- 20* J. TERRAÇON. — *Dissertation Critique sur Homère*. (C. G. J., 46).
- 21 VOLTAIRE. — *Lettres Philosophiques*.

Je ne cite pas les auteurs de *Cassandre*, du *Grand Cyrus*, et d'autres romans de ce genre. Fielding les mentionne constamment, mais toujours avec le plus grand mépris. Il les avait peut-être feuilletés, mais évidemment ces livres n'ont pas d'influence sur ses œuvres.

II. — Après sa mort, a bibliothèque de Fielding fut vendue au profit de sa femme et de ses enfants. Pourtant, il faut dire que les sept ou huit cent volumes qui figurent dans le catalogue rédigé par le libraire Baker ne représentent

25. *Les Œuvres de Sarafin* (sic.), 1663 (1).
29. *Les Aventures de Télémaque*, 1745.
34. *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra Comique*, par d'Orneval, 1721.
35. *Le Plutus et les Nuées d'Aristophane*, par Madeleine le Fèvre, 1696.
36. *Les Pensées de Pascal*.
38. *Les Révolutions de Suède*, par Vertot.
41. *Le Théâtre de P. et T. Corneille*, 1701.
58. *Histoire Critique de l'Etablissement des Bretons dans les Gaules*, 1720.
72. *Traité de la Divination de Cicéron*, par Desmarais, 1711.
76. *Œuvres de Racine*, 1713.
78. *Causes célèbres et intéressantes*, par Pitaval (sic), 1737 (2).
79. *Œuvres de Gilbert*, 1643 (3).
80. *Le Théâtre Italien de Gherardi*, 1717.
81. *L'Etat de France*, 1736 (4).

et montra dans ses œuvres une profonde érudition. *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* fut publiée en deux volumes en 1700, à Amsterdam.

- (1) Evidemment les Œuvres de Jean-François Sarrazin (ou Sarrasin), 1605-1654. Protégé du Prince de Conti, il était, à l'instar de Voiture, un des plus spirituels habitués des salons. Ses œuvres, qu'il n'avait pas publiées lui-même, furent recueillies par Ménage, et publiées pour la première fois en 1656, puis en 1665. Elles se composent principalement de spirituelles improvisations sur des riens, de ballades, épigrammes, rondeaux, etc...
- (2) François Gayot de Pitaval (1673-1743), auteur de diverses œuvres, ou plutôt compilations, toutes de la même espèce. *La Bibliothèque des Gens de la Cour*, 1722 (2 volumes) est une série de recueils de bons mots de rois. *Les Causes Célèbres* apparurent en 20 volumes entre 1734 et 1743, eurent un succès durable, et furent sans doute une addition intéressante à la bibliothèque historique que possédait Fielding.
- (3) Il est difficile d'identifier cet ouvrage. Aucune œuvre d'un nommé Gilbert ne fut publiée en 1643. Gabriel Gilbert (1610-1680) n'avait guère écrit en 1643. Même en supposant une erreur de date, il n'existe pas une édition intitulée « *Œuvres de Gilbert* ».
- (4) *Etat de la France. Extrait des mémoires dressés par les intendants*, par H. de Boulainvilliers (1658-1722). Fielding possédait l'édition de Londres, 6 vol. in-12.

82. *Histoire des Révolutions d'Angleterre*, par Orléans, 1719 (1).

83. *Essai Philosophique sur l'Ame des Bêtes*, 1737 (2).

Feb. 11th.

165. *Causes de la Corruption du Goût*, par Dacier, 1715.

166. *Mémoires de Joli* (3).

167. *Œuvres de Montfleury*, 1705.

168. *Œuvres de Molière* 1718.

247. *Les Grandes Custumes* (sic) *de France*, 1522 (4).

260. *Œuvres de Lucien*, par Baudoin.

261. *Histoire du Concile de Trente*, par Paolo, trad. par Amelot, 1713.

Feb. 12th.

385. *Lettres de Mons. Witt.*, 1725.

393. *Lettres, Mémoires et Négociations*, de d'Estrades, 1709.

394. *Mémoires du Cardinal de Retz*, 1719.

395. *Mémoires de Rabutin* (5).

401. *Mémoires de Sully*, 1747.

403. *Le Siècle de Louis XIV*, 1752.

404. *Traité du Poème Epique*, par Bossu (6).

405. *La Fausseté des Vertus Humaines*, par Esprit, 1710.

(1) Pierre Joseph d'Orléans, jésuite (1644-1698), publia *Les Révolutions d'Angleterre* pour la première fois en 1693.

(2) Par David Renaud Boullier (1699-1759), pasteur et écrivain protestant, qui combattit avec grande ardeur les doctrines philosophiques et libérales du XVIII^e siècle. *L'Essai Philosophique* fut publié à Amsterdam, 1737, en 2 vol. in-12.

(3) Gui Joly suivit la fortune du Cardinal de Retz. Les *Mémoires* de Joly furent apparemment rédigés pour compléter les mémoires plus célèbres du Cardinal sur les événements de 1648 à 1665. Ils furent publiés à Amsterdam en 1738 (2 vol. in-8).

(4) Un ouvrage, *Le Grand Coutumier de France* (auteur non indiqué, fut publié en 1515 à Paris.

(5) Bussy-Rabutin (1618-1693). Les *Mémoires* parurent pour la première fois en 1692 Paris, 2 vol. in-4). Plusieurs éditions avaient paru depuis.

(6) Publié pour la première fois en 1675, six ou sept éditions de cet ouvrage avaient paru depuis.

471. *Le Grand Dictionnaire Historique*, par Moréri, 1717.
472. *Dictionnaire Historique et Critique*, par Bayle, 1734.
Feb. 13th.
559. *Œuvres d'Horace*, par Dacier, 1692.
561. *L'Accomplissement des Prophéties*, par Jurieu, 1686 (1)
567. *Recherche de la Vérité*, par Malebranche, 1688.
580. *Histoire Romaine*, par Catrou et Rouille, 1725.
587. *Histoire Critique du Vieux Testament*, par Simon,
1680 (2).
610. *Les Histoires de Polybe*, par du Ryer, 1655.
640. *Histoire de France*, par Mézeray (3).
-

-
- (1) Pierre Jurieu (1637-1713). Champion des Protestants, ennemi de l'oppression religieuse, toute sa longue vie fut consacrée à des polémiques acharnées. Ses qualités littéraires, sa rare souplesse d'esprit, sa nervosité, sa dialectique puissante, son érudition apparaissent dans de nombreux ouvrages polémiques. *L'Accomplissement des Prophéties*, explication étrange de l'Apocalypse, n'est pas tout à fait caractéristique de sa manière, mais le révèle comme un mystique.
- (2) Richard Simon (1638-1712) fut l'auteur de nombreuses œuvres sur l'Histoire Sainte. Ces ouvrages furent composés au point de vue objectif et purement historique de la critique moderne. *L'Histoire Critique du Vieux Testament*, 1678, essai de reconstruction scientifique de l'histoire littéraire des Israélites, fut supprimée par l'influence de Bossuet et par celle de Port-Royal.
- (3) Probablement l'édition de 1643-1651, 3 vol. in-fol.

Bibliographie sommaire

La bibliographie que je donne ici indique seulement les œuvres qui présentent le plus d'utilité lorsqu'on se place au point de vue spécial qui a fait le sujet de cette thèse. Pour les renseignements bibliographiques plus généraux et plus complets au sujet de Fielding, on peut recommander les excellentes bibliographies de M. Cross (pour les œuvres), et de M. Digeon (pour les études critiques, et divers aspects sociaux et littéraire du XVIII^e siècle). Dans la liste qui suit, je cite d'une part les meilleures critiques, les histoires littéraires générales, et aussi les études qui traitent de certains aspects spéciaux envisagés dans cette thèse. De l'autre, j'indique les œuvres françaises qui ont exercé une influence sérieuse sur Fielding, ou sur les auteurs qui ont été étudiés dans le deuxième chapitre de ce livre.

Œuvres de Fielding :

- Miscellanies*, by Henry Fielding, London, 1743, 3 vol.
The Works of Henry Fielding... with the life of the author.
Edited by A. Murphy, London, 1762, 8 vol.
The Works of H. Fielding. Edited by Leslie Stephen, London, 1882, 10 vol.
The Covent Garden Journal. Edited by G. E. Jensen. New Haven, 1915, 2 vol.
Les contributions de Fielding au *Champion*, au *True Patriot*, et au *Jacobite Journal* n'ont pas encore été éditées

de façon systématique. Elles ont été publiées dans plusieurs éditions des œuvres complètes, notamment dans celle de Leslie Stephen, mais un grand nombre d'articles ont été abrégés, d'autres manquent complètement.

Bibliographie et critique générale :

- F. LAWRENCE. — *The Life of Henry Fielding, with notices of his writings, his times, and his contemporaries*, London, 1855.
- A. BELJAME. — *Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, 1881.
- A. DOBSON. — *Fielding*, London, 1883.
- W. CROSS. — *The History of Henry Fielding*. New Haven, 1918, 3 vol.
- A. DIGEON. — *Les Romans de Fielding*, Paris, 1923.
- E. LEGOUIS et L. CAZAMIAN. — *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1925.

Le Théâtre de Fielding et de ses contemporains.

Pour ce qui est du sommaire rapide qui forme le premier chapitre, je cite seulement les meilleures études écrites sur cette époque.

A)

- A. W. WARD. — *A History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne* London, 1875.
- L. CHARLANNE. — *L'influence française en Angleterre au XVII^e siècle*, Paris, 1906.
- D. MILES. — *The influence of Molière on Restoration Comedy*, New-York, 1909.

- J.-E. GILLET. — *Molière en Angleterre*, Bruxelles, 1913.
E. BERNBAUM. — *The Drama of Sensibility*, Boston, 1915.
A. NICOLL. — *Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge, 1925.

B)

- VOLTAIRE. — *Lettres Philosophiques*.
COLLEY CIBBER. — *Apology*, London, 1740.
E. BAKER. — *Biographica Dramatica*, London, 1782. —

C)

- D^r F. LINDNER. — *Henry Fieldings Dramatische Werke*.
Dresde et Leipzig, 1895.
F. CRULL. — *T. Shadwells und H. Fieldings Comedien « The Miser » in ihrem Verhältnis intereinander, und zu ihrer gemeinsame Quelle*. Diss. Rostock, 1899.
R. OHNSORG. — *John Lacys « Dumb Lady », Mrs Susannah Centlivres « Loves Contrivance », und H. Fieldings « Mock Doctor » in ihrem Verhältnis zu einander, und zu ihrer gemeinschaftlichen Quelle*. Diss., Rostock, 1900.

D)

- MOLIÈRE. — *Œuvres*.
REGNARD. — *Le Retour Imprévu*.
E. GHERARDI. — *Le Théâtre Italien*, Paris, 1694.
DE LISLE DE LA DRÉVETIÈRE. — *Thimon le Misanthrope*. —
Arlequin Sauvage.
NÉRICAULT DESTOUCHES. — *Le Philosophe Marié*.
MARIVAUX. — *Théâtre*.

E)

- JOHN KELLY. — *Timon in Love*, London, 1733.
— — *The Married Philosopher*, London, 1732.

J. MILLER. — *The Man of Taste*, London, 1731.

— *The Coffee House*, London, 1737.

Caricature.

G. PASTON. — *Social caricature in the Eighteenth Century*, London, 1905.

La théorie et les idées de Fielding.

R. LE BOSSU. — *Traité du Poème Epique*, Paris, 1708.

MADELEINE LE FÈVRE (Dacier). — *Causes de la Corruption du Goût*, Paris, 1714.

HOUDARD DE LA MOTTE. — *Discours sur Homère*, Paris, 1714.

MORVAN DE BELLEGARDE. — *Réflexions sur le Ridicule*, Paris, 1696.

LA BRUYÈRE. — *Les Caractères*.

LA ROCHEFOUCAULT. — *Réflexions, Sentences et Maximes morales*.

JACQUES ESPRIT. — *La Fausseté des Vertus Humaines*, Paris, 1693.

R. DÜBER. — *Beiträge zu Henry Fieldings Romantechnik*. Diss., Halle, 1910.

Fielding et les romanciers français.

FURETIÈRE. — *Le Roman Bourgeois*.

LESAGE. — *Le Diable Boiteux. Gil Blas*.

MARIVAUX. — *Vie de Marianne. Le Paysan Parvenu*.

SCARRON. — *Le Roman Comique*.

G. LARROUMET. — *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1882.

F. W. CHANDLER. — *The Literature of Roguery* (2 volumes), Boston and New-York, 1907.

E. BOSDORF. — *Entstehungsgeschichte von Fieldings Joseph Andrews*, Weimar, 1908.

Index alphabétique des principaux noms propres

- ADDISON, J. — 19, 20 n.
ADLERFELD, G. — 70, 137.
Amelia. — 47, 72, 96-97, 99, 112, 118, 135.
Anciens et Modernes (bataille des). — 19, 75-76, 85.
BELLEGARDE, J.-B. MORVAN DE. — 76, 91-93, 100.
BOILEAU. — 19, 75, 76.
BOSDORF, E. — 121, 122 n, 134-135 n.
BOSSU, P. LE. — 73, 74, 76-77, 79-85, 101.
CERVANTES. — 51, 111, 112, 113, 130.
Champion, The. — 70, 73, 74, 75, 92, 97, 98, 105 n.
CIBBER, COLLEY. — 16, 21, 30, 31, 59.
Coffee House Politician, The. — 43, 47, 48.
CONGREVE, W. — 15, 22, 44, 48, 93.
CORNEILLE, P. — 19, 55, 66, 67.
Covent Garden Journal, The. — 72, 73, 74, 75, 92-95, 98,
99, 100, 101, 136, 138.
Covent Garden Tragedy, The. — 32, 50.
CROSS, W. — 27, 35 n, 70.
DACIER, ANDRÉ. — 73, 74.
DACIER, ANNE LEFÈBRE. — 73, 74, 77.
Debauchees, The. — 50.
DE LISLE (DE LA DRÉVETIÈRE). — 56, 58, 62-63, 64.
DESTOUCHES (P. NÉRICAUT). — 56, 58-62.
DIGEON, A. — 39, 72, 80 n, 103, 137.

Don Quixote in England, 50-51, 109.

ESPRIT, JACQUES. — 96-97.

FIELDING, HENRY. — Biographies de 27-28. Carrière dramatique, 28-31. Carrière de 1737 à 1754, 69-72.

FURETIÈRE, A. — 115.

HAENDEL. — 53, 54.

HAYMARKET. — Théâtre Français de 54-57.

HOGARTH, W. — 24, 91 n.

Intriguing Chambermaid, The, 40-43.

Jonathan Wild. — 71, 74 n, 135-138.

Joseph Andrews. — 71, 72, 73, 75, 98, 103, 109-111, 112, 114, 115 n, 119, 120, 121, 129, 131, 135, 138.

— *Préface* 73, 77-79, 85, 95, 97, 98.

Journey from this World, A. — 71, 74 n, 123-129, 135.

KELLY, J. — 58, 60-63, 65.

LA BRUYÈRE. — 97 n, 100.

LA MOTTE-HOUDAR. — 73, 77.

— *Inez de Castro*, 55.

— *Discours sur Homère*, 80 n, 86-90.

LA ROCHEFOUCAULT. — 95-97.

LESAGE. — 56, 111, 112, 113, 123, 137.

— *Le Diable Boiteux*, 125-126, 129.

— *Gil Blas*, 125, 126-135.

Licensing Act, The. — 28, 31, 49, 55, 69.

LILLO, G. — 22, 57.

Lottery, The, 50.

Love in Several Masques. — 29, 43, 44-45, 47.

LUCIEN. — 74, 125, 138.

MARIVAUX, P. DE. — 111, 113.

— *Influence sur Fielding*, 116-123.

— *Théâtre de...*, 56, 59.

MILLER, J. — 63-64, 66, 68.

Miser The, 35-40.

Modern Husband, The, 45-47.

MOLIÈRE. — 44, 45, 46, 47, 50, 51, 55, 56, 63, 64, 65, 66,
133.

— Influence sur le théâtre de la Restauration, 12,
14-15, 19, 21 n.

— Le Médecin malgré Lui, 31-35, 105 n.

— L'Avare, 31, 35-40, 48, 101, 104.

— Influence sur le théâtre de Fielding, 47-49.

— Influence sur les romans de Fielding, 101, 107.

MONTAIGNE. — 99.

MURPHY, A. — 27, 70 n (cité).

OZELL, J. — 66-67.

Pamela. — 70, 71, 121.

POPE, A. — 19, 137 n.

PRÉVOST, ABBÉ. — 137.

RACINE, J. — 50 n, 55, 66, 67.

RAFTOR (ou CLIVE), K. — 34 n. 38 n.

REGNARD. — 15, 41-43, 56.

Mock Doctor, The, 31-35.

Retour Imprévu, Le. — 31, 41-43, 45.

RICHARDSON, S. — 70, 71, 115, 138.

SCARRON, P. — 19, 57, 111, 112, 113-114, 119, 130, 133.

Select Comedies of Molière, 35 n, 66.

Temple Beau, The, 45, 47.

Tom Jones. — 71, 73, 86-90, 97, 98, 112, 114, 119, 120,
121, 129, 131-134, 135, 138.

VOLTAIRE. — 15, 36, 37, 67-68, 138.

WALPOLE, R. — 24, 28, 30 n, 49, 55.

WYCHERLEY, W. — 15, 22, 44, 48.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	7-9

CHAPITRE PREMIER

(Chapitre d'introduction)

HISTOIRE SOMMAIRE DE LA COMÉDIE AVANT FIELDING.

LES GOUTS DE LA SOCIÉTÉ	11-25
La vague de gallomanie sous Charles II	11-12
Le public théâtral	12-14
L'influence de Molière	14-15
La pantomime et l'opéra italien	15-19
Le premier quart du XVIII ^e siècle	21-22
Fielding	22
La caricature	22-25

CHAPITRE II

LE THÉÂTRE COMIQUE DE FIELDING (ET DE SES CON- TEMPORAINS)	27-68
---	-------

— I —

Biographie de Fielding	27-31
Ses adaptations :	
(a) <i>The Mock Doctor</i>	31-35

	Pages
(b) <i>The Miser</i>	35-40
(c) <i>The Intriguing Chambermaid</i>	40-43
Ses comédies régulières :	
<i>Love in Several Masques</i>	44-45
<i>The Temple Beau</i>	45
<i>The Modern Husband</i> , etc... ..	45-47
Sa conception de Molière	47-49
Les pièces secondaires :	
<i>The Lottery</i> , <i>Don Quixote in England</i> , <i>The</i> <i>Debauchees</i>	49-52

— II —

L'opéra italien	53-54
Le théâtre français de Haymarket	54-57
Destouches et la comédie sentimentale	58-60
<i>The Married Philosopher</i> de Kelly	60-62
<i>Timon in Love</i>	62-63
Les adaptations de Miller	63-64
L'habitude générale d'adapter	64-66
John Ozell	66-67
La Tragédie	67-68

CHAPITRE III

LA THÉORIE ET LES IDÉES DE FIELDING	69-107
Biographie de Fielding après son expulsion du théâtre	69-72
L'érudition de Fielding	72-77

	Page
La Préface de <i>Joseph Andrews</i>	77-79
L'influence possible du P. Le Bossu	79-85
L'influence des Modernes (La Motte-Houdart).	85-90
La théorie de Fielding sur le Ridicule (influence de Bellegarde)	90-95
Fielding psychologue — influence de La Roche- foucauld et de Jacques Esprit	95-97
Fielding censeur des mœurs	97-99
Montaigne, La Bruyère, et les auteurs de Mé- moires	99-101
L'influence de Molière	101-107

CHAPITRE IV

FIELDING ET LES ROMANCIERS FRANÇAIS	109-139
L'universalité de la nature humaine	109-111
Les « nouvelles » et « histoires » dans le roman de Fielding	112-113
L'influence de Scarron	113-114
Furetière	115
Marivaux et Fielding	115-123
<i>Journey from this World</i> . Influence de Lesage.	123-129
Influence de <i>Gil Blas</i> sur les romans de Fielding	129-134
<i>Jonathan Wild</i>	135-138
Conclusion	138-139

APPENDICE.

Pages

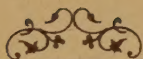
Les lectures françaises de Fielding :

i) Auteurs cités par Fielding 141-142

ii) Les livres français de la bibliothèque de
Fielding 142-146

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 147-150

INDEX ALPHABÉTIQUE DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES 151-153



Imprimerie « LES PRESSES MODERNES », 45, rue de Maubeuge, Paris
Ateliers à Troyes (Aube)

